
Seminario 23
El Sinthoma


Clase 1
El síntoma y el padre
18 de Noviembre de 1975

Nota del traductor(1)

He anunciado en el afiche El *Sínthoma* (*le Sinthome*). Es una manera antigua de escribir lo que ulteriormente se escribió síntoma (*symptôme*).

Si me he permitido esta modificación de ortografía que señala evidentemente una fecha, una fecha que resulta ser la de la inyección en el francés - lo que yo llamo *lalengua*, mi lengua - la inyección de griego, de esta lengua de la que Joyce en el Retrato del artista emitía el voto enteramente - no, no es en el Retrato del artista, es en el Ulises, en el Ulises en el primer capítulo se trata de "helenice" - de inyectar igualmente la lengua helena no se sabe a qué, puesto que no se trataba todavía del gaélico, aunque se trate de Irlanda, sino que Joyce debía escribir en inglés. El ha escrito en inglés. Ha escrito en inglés de una manera tal que, como lo ha dicho alguien que espero que esté en esta asamblea - Philippe Sollers, en Tel Quel - él lo ha escrito de una manera tal que la lengua inglesa no existe más. Ella ya tenía, diría yo, poca consistencia, lo que no quiere decir que sea fácil escribir en inglés. Pero Joyce, por la sucesión de obras que ha escrito en inglés, le ha añadido algo que hace decir al mismo autor que habría que escribir: L apóstrofe E - L - A - N - G- U - E - S, *l'élangues(2)*, *l'élangues* por donde supongo que entiende designar algo como la elación, esa elación de la que se nos dice que está en el principio de no sé qué *sínthoma* quellamamos, en psiquiatría, la manía.

Es en efecto a eso que se parece su última obra, a *saber Finnegan's Wake*, la que él sostuvo por tanto tiempo para atraer sobre ella la atención general, aquella también a propósito de la cual he planteado en un tiempo, en, el tiempo en que me dejé llevar por una solicitación apremiante - apremiante, debo decir, de parte de Jacques Aubert, aquí presente y también apremiante - que yo me dejé llevar a inaugurar a título de un Symposium Joyce. Es por eso que, en suma, me he dejado desviar de mi proyecto, que era este año - se los anuncié el año pasado - titular este seminario 4, 5 y 6. Me he contentado con el 4 y me regocijo en ello, pues el 4, 5, 6, allí seguramente habría sucumbido. Esto no quiere decir que el 4 del que se trata me sea por eso menos pesado.

Yo heredo de Freud - muy a pesar mío - porque enuncié en mi tiempo lo que podía ser extraído en buena lógica de los tartajeos de aquéllos que él llamaba su banda. No tengo necesidad de nombrarlos. Es esa pandilla que se guía las reuniones de Viena y de la que no se puede decir que ninguno haya seguido la vía que yo llamo de buena lógica. La naturaleza, diría para cortar por lo sano, se es pacifica por no ser una; de donde el procedimiento lógico para abordarla. Llamen naturaleza a lo que ustedes excluyen por el hecho mismo de llevar el interés sobre algo, distinguiéndose este algo por ser nombrado: la naturaleza, por este procedimiento, no se arriesga a nada más que a afirmarse ser un popurrí de fuera-de-la-naturaleza (hors-nature). La ventaja de este enunciado es que si ustedes encuentran, para contarlo, que lo nombrado decide sobre lo que parece ser la ley de la naturaleza, que no haya en él -quiero decir en el hombre- relación naturalmente -bajo todas las reservas, entonces, este "naturalmente"- naturalmente sexual, ustedes plantean lógicamente, lo que resulta ser,el caso, que ese no es un privilegio del hombre. Tengan mucho cuidado sin embargo de no ir a decir que el sexo no es nada natural. Traten más bien de saber lo que es en cada caso, desde la bacteria hasta el pájaro -ya he hecho alusión a la una y al otro- desde la bacteria hasta el pájaro, puesto que estos tienen nombres. Observen al pasar que en la creación llamada divina, divina no sólamente en cuanto que se refiere a la nominación, la bacteria no es nombrada, y que tampoco es nombrada cuando Dios, mofándose del hombre, del hombre supuesto original, le propone que comience por decir el nombre de cada bicho. De esta primera, hay que decirlo, tontería, no tenemos huellas sino para concluir de ello que Adán, como su nombre lo indica suficientemente - es una alusión, esto, a la función del índice de Peirce - que Adán (Adam) era, según el *joke* que hace Joyce con eso, que Adán era por supuesto una *M'adam(3)*, y que no nombró a las bestias sino en la lengua de ésta que hay que suponer, puesto que aquélla que llamaré Evie (E-V-I-E(4)) La Evie que tengo el derecho de llamar así ya que es lo que eso quiere decir en hebreo, si es que el hebreo es una lengua: la madre de los vivientes - y bien, la Evie la tenía rápida y muy suelta, a esta lengua, puesto que tras el supuesto del nombrar por Adán, la primera persona que se sirve de esto es ella: para hablar con la serpiente. La creación llamada divina se redobla pues con el palabrerío del *parlêtre* como lo he llamado, por lo que la Evie hace de la serpiente lo que ustedes me permitirán llamar la estrecha-culos(5), ulteriormente designada como falla (*faille*) o mejor falo (*phallus*), ya que es preciso uno para dar el paso en falso (*faux-pas*), la falta (*faute*) de la que es la ventaja de mi *sínthoma* comenzar por ahí. Sin en inglés quiere decir eso: el pecado, la primera falta. De donde la necesidad - pienso de todos modos al verlos en tan gran número que hay algunos que ya han escuchado mis historias de donde la necesidad del hecho de que no cese la falla, la que se agranda siempre, salvo al sufrir el cese(6) de la castración como posible.

Este posible, como lo he dicho, sin que ustedes lo notaran porque yo mismo no lo he notado por no poner ahí la coma, este posible, he dicho en otra ocasión, es que es lo que cesa, de escribirse, pero hay que poner allí la coma, es lo que cesa -coma- de escribirse, o más bien cesaría de tomar su camino en el caso en que adviniera finalmente ese discurso que he evocado tal que no sería de apariencia (*semblant*). ¿Hay imposibilidad de que la verdad devenga un producto del saber-hacer? No. Pero ella entonces no será sino medio-dicha (*mi-dite*) encarnándose de un S índice 1 de significante ahí donde hacen falta al menos dos para que la única, la mujer, que jamás haya sido - mítica en el sentido de que el mito la ha hecho singular: se trata de Eva, de la que hablé recién - que la única la mujer que jamás haya sido indiscutiblemente poseída por haber gustado del fruto del árbol prohibido, el de la ciencia, la Evie pues, no es mortal, más que Sócrates. La mujer de la que se trata es otro nombre de Dios y es en eso que ella no ex-siste, como lo he dicho muchas veces.

Aquí se observa el lado astuto de Aristóteles, quien no quiere que lo singular juegue en su lógica. Contrariamente a lo que él admitía en dicha lógica, hay que decir que Sócrates no es hombre, puesto que él acepta morir para que la ciudad viva; pues él acepta, es un hecho. Además, lo que hay que decir es que en esa ocasión él no quiere escuchar hablar a su mujer. De donde mi fórmula, que yo relevo, si puedo decir, para vuestro uso, sirviéndome del **mh pantez** que he relevado en el Organon donde por otra parte no he logrado volverlo a encontrar, pero donde aún cuando lo he leído bien, e incluso al punto que mi hija aquí presente lo ha apuntado y que ella, ella me juraba que me volvería a encontrar en qué lugar estaba ese **mh pantez** como la oposición descartada por

Aristóteles a lo universal del paz. La mujer no es toda más que bajo la forma cuyo equívoco toma de la lengua(7) muestra su mordacidad, bajo la forma del "pero no eso", como se dice: todo pero no eso - era la posición de Sócrates. El "pero no eso", es lo que yo introduzco bajo mi título de este año como el *sínthoma*.

Hay para el instante, para la instancia de la letra tal como se ha esbozado hasta el presente - y no esperen más, como lo he dicho: lo que será de ello más eficaz no hará más que desplazar el *sínthoma*, incluso multiplicarlo - para la instancia, pues, presente, está el *sínthoma*-madaquín(8), que escribo como quieran, M A D A Q U I N después de *sínthoma*. Ustedes saben que Joyce baboseaba bastante sobre ese santo varón (*saint homme(9)*). Hay que decir las cosas: en lo que respecta a la filosofía nunca se ha hecho nada mejor hecho: no hay sino eso de verdadero. Esto no impide que Joyce consulten para eso la obra de Jacques Aubert - no se encuentre allí muy bien en lo concerniente a algo a lo que él concede un gran valor, a saber lo que él llama lo bello. Hay en el *sínthoma*-madaquín no sé qué que él llama claritas, a lo cual Joyce sustituye algo como el esplendor del ser, que es precisamente el punto débil del que se trata. ¿Es una debilidad personal?, el esplendor del ser no me impresiona. Y es precisamente en eso que Joyce hace decaer el *sínthoma(10)* de su madaquinismo, y contrariamente a lo que podría aparecer a primera vista, a saber su desprendimiento de la política, hablando propiamente produce lo que llamaré el *Saint-home rule(11)*. Ese *Home-Rule* que el *Freeman's Journal*, lo que como por azar lo hace levantarse en el Noroeste, lo que no es usual para una salida de Sol, es de todos modos, a pesar del rechinar que vemos a este respecto en Joyce, es *ded* todos modos el *Saint-Home-Rule*, el *sínthoma* a rueditas (*roulettes*) que Joyce conjuga.

Es cierto que a estos dos términos uno puede nombrarlos de otro modo. Yo los nombré así en función de las dos vertientes que se ofrecían al arte de Joyce, el cual nos ocuparé este año en razón de lo que he dicho recién, ese santo varón (*Saint-Home*) - pues lo merece - con el nombre que le conviene desplazando, como he dicho, su ortografía. Las dos ortografías le conciernen. Pero es un hecho que él elige, en lo cual él es como yo un herético; pues *airesiz(12)*, eso es precisamente lo que especifica al herético. Es preciso elegir la vía por donde tomar la verdad. Esto tanto más cuanto que una vez hecha la elección, eso no impide a nadie someterla a confirmación, es decir ser hereje de la buena manera, aquella que, por haber reconocido bien la naturaleza del *sínthoma*, no se priva de usarlo lógicamente, es decir hasta alcanzar su real al cabo de lo cual no hay más sed. Por supuesto. él ha hecho esto, aproximativamente. Pues no se podía partir más mal que él. Haber nacido en Dublín con un padre borracho y más o menos "feniano(13)", es decir fanático, de dos familias, pues es así que eso se presenta para todos cuando uno es hijo de dos familias, cuando resulta que uno se cree macho porque se tiene un pequeño cabo de cola. Naturalmente -perdónenme este término- hace falta más. Pero como él tenía la cola un poco floja, si puedo decir, es su arte lo que ha suplido a su sostén fálico. Y es siempre así: el falo, es la conjunción de lo que he llamado ese parásito que es el pequeño cabo de cola en cuestión, es la conjunción de este con la función de la palabra. Y es en esto que su arte es el verdadero garante de su falo. Aparte de eso, digamos que era un pobre pelagatos (*hére*), e incluso un pobre herético (*hérétique(14)*). No hay Joyceano para gozar de su herejía, más que en la Universidad. Pero es él quien deliberadamente ha querido que se ocupara de él esta ralea. Lo más fuerte es que lo haya logrado, y más allá de todo medida. Eso dura y durará todavía. El lo quería por 300 años -lo dije especialmente: "quiero que los universitarios se ocupen de mí durante 300 años"- y los tendrá, por poco que Dios no nos atomice.

Este pelagatos -pues no se puede decir este pelagatos, está prohibido por la aspiración, eso molesta tanto a todo el mundo que es por eso que se dice el "pobre pelagatos"- este pelagatos (*hére*) se ha concebido como un héroe (héros): Stephen Hero, este es el título expresamente dado a aquello con lo que él prepara el A por *trait of the artist as a young man*. ¡Ah!, estaba escrito que yo hubiera deseado mucho que -¡no lo he traído, es lamentable!- lo que yo hubiera deseado -al menos hubiera podido mostrárselos- que ustedes encuentren y que yo, poco precavido, yo sabía que era difícil y es por eso que les preciso la forma en que deben insistir. Pero Nicole Sels, aquí presente, me ha enviado una *bafouille(15)*, una carta extremadamente precisa en la que durante dos páginas me explica que es imposible procurárselo. En la actualidad es imposible tener ese texto(16), y lo que he llamado ese criticismo, es decir lo que un cierto número de personas, todas universitarias -por otras parte, ésa es una manera de entrar en la Universidad, la Universidad aspira a los Joyceanos, pero, por fin, ellos están ya en buen lugar, ella les otorga grados -en resumen, ustedes no encontrarán ni el- no se como se pronuncia eso, es Jacques Aubert quien va a decírmelo: ¿se dice Bibe o BiBi?

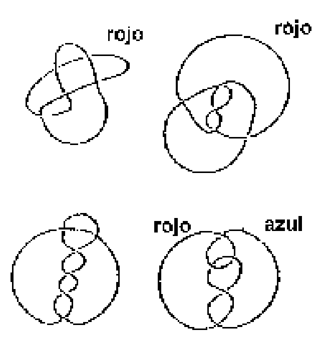
J. A. - Habitualmente, se dice Bi Bi.

Ustedes no encontrarán el Bi Bi(17) que abre la lista con un artículo sobre Joyce, debo decir, particularmente exagerado, a continuación de cual ustedes tienen a Hugh Kanner(18) quien, en mi opinión, tal vez a causa del *sínthoma*-madaquín en cuestión, en mi opinión habla bastante bien de Joyce. Y hay otros hasta el final, de los que lamento que ustedes no puedan disponer. En verdad, es por àpresurado - es el caso decirlo- que he puesto esta notita en pequeños carácteres -los he hecho reducir, a Dios gracias- que he hecho esta nota en pequeños carácteres. Sería necesario que ustedes arreglen con Nicole Sels para hacerse hacer una serie de fotocopias. Como pienso que, en el fondo, no hay tantos que, el inglés, sobre todo el inglés de Joyce, están listos para, quiero decir preparados para hacerlo, no será de todos modos sino un pequeño número. Pero, en fin, evidentemente habrá emulación, por Dios, legítima, porque el Retrato del artista, o más exactamente Un retrato del artista, del artista que hay que escribir poniéndole allí todo el acento sobre él, que por supuesto en inglés no es completamente nuestro artículo definido, pero se puede confiar en Joyce: si él ha dicho "el", es porque piensa que, artista, él es el único, que en eso él es singular.

As a young man, eso es muy sospechoso, pues en francés eso se traduciría por como (*comme*), dicho de otro modo, de lo que se trata es del cómo (*comment*). En eso el francés - es indicativo de esto, es que cuando uno habla de como sirviéndose de un adverbio, cuan se dice "realmente", "mentalmente", "heroicamente", la adjunción de ese mente (*ment*) es ya en sí suficientemente indicativa de esto: es que se miente (*qu'on ment(19))*. Hay mentira indicada en todo adverbio, y eso no es accidente. Cuando interpretamos, debemos prestarle atención. Alguien que no está muy lejos de mí hacía la observación, a propósito de la lengua en tanto que designa el instrumento de la palabra, que era también la lengua la que portaba las papilas llamadas del gusto. Y bien, yo le replicaría que no es por nada que ¡lo que se dice miente!(20) Tienen la bondad de reírse, pero no es divertido. Pues al fin de cuentas, no tenemos más que eso o (21) como arma contra el

sínthoma(22): el equívoco. Sucede que me doy el lujo de controlar - como se llama a eso - a un cierto número de personas que se han autorizado ellas mismas, según mi fórmula, para ser analistas. Hay dos etapas: hay una etapa en la que son como el rinoceronte: ellos hacen más o menos cualquier cosa y yo los apruebo siempre. En efecto, siempre tienen razón. La segunda etapa consiste en jugar con este equívoco que podría liberar del *sínthoma*, pues es únicamente por el equivoco que la interpretación opera. Es preciso que haya algo en el significante que resuene. Hay que decir que uno se sorprende de que eso no se les haya aparecido para nada a los filósofos ingleses. Yo los llamo filósofos porque no son psicoanalistas. Ellos creen férreamente que la palabra no tiene efectos. Están equivocados. Ellos se imaginan que hay pulsiones, y aún cuando quieren no traducir pulsión por instinto. Ellos no se imaginan que las pulsiones, eso es el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir, pero que este decir, para que resuene, para que consuene, para emplear otro término del *sinthomadaquin(23)*, para que consuene, es preciso que el cuerpo sea allí sensible, y que lo en, es un hecho. Esto en porque el cuerpo tiene algunos orificios, de los que el más importante, de los que el. más importante porque no puede taparse-cerrarse(24), de los que el más importante es la oreja, porque no puede cerrarse, porque es a causa de eso que responde en el cuerpo a lo que he llamado la voz.

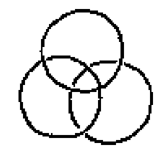
Lo embarazoso es seguramente que no está sólo la oreja, y que le hace una eminente concurrencia(25) la mirada. More geométrico, a causa de la forma cara a Platón, el individuo se presenta como es arruinado (foutu), como un cuerpo. Y este cuerpo tiene una potencia de cautivación que es -tal que hasta un cierto punto es a los ciegos que habría que envidiar. ¿Cómo es que un ciego, en tanto que se sirva del *braille*, puede leer a Euclides? Lo asombroso es esto que voy a enunciar, es que la forma no entrega sino la bolsa o, si quieren, la burbuja. Ella es algo que se infla, y cuyos efectos ya he dicho a propósito del obsesivo, alguien está herido por ella más que cualquiera. El obsesivo, he dicho en alguna parte - me lo han recordado recientemente - es algo del orden de la rana que quiere hacerse tan grande como el buey. Conocemos los efectos de esto... por una fábula.



Es particularmente difícil, se sabe, arrancar al obsesivo de esta expropiación de la mirada. La bolsa, en tanto que se la imagina en la teoría del conjunto tal como la ha fundado Cantor, se manifiesta, incluso se demuestra, si toda demostración es tenida por demostrar lo imaginario que ella implica, esta bolsa, digo, merece ser connotada por una mezcla de uno y de cero, único soporte adecuado de aquello a lo cual confina el conjunto vacío que se impone en esta teoría. De donde nuestra inscripción S índice 1; preciso que se lee así: ella no hace el uno, pero lo indica como pudiendo no contener nada, ser una bolsa vacía. Una bolsa vacía no deja de ser una bolsa, o sea el uno que sólo es imaginable por la ex-sistencia y la consistencia que tiene el cuerpo de ser piel. Esta exsistencia y esta consistencia, hay que tenerlas por reales, puesto lo Real es tenerlas, de donde el término Begriff, que quiere decir eso. Lo imaginario muestra aquí su homogeneidad a lo Real, y que esta homogeneidad sólo se sostiene en el hecho del número en tanto que es binario, uno o cero, en decir que no soporta el dos más que de que uno no sea cero, que ex-siste al cero, pero no consiste allí en nada. Es así que la teoría de Cantor debe volver a partir del par, pero que entonces el conjunto es allí tercero. Del conjunto primero a lo que es el otro, la unión no le hace. Es por eso que el símbolo la restablece sobre lo imaginario. El tiene el índice 2, es decir que, indicando que es par, introduce la división en el sujeto, sea lo que fuere, que allí se enuncie de hecho, que dando el hecho suspendido al enigma de la enunciación que no es sino el hecho cerrado sobre sí, el hecho del hecho, como se lo escribe, el techo (*faîte*) del hecho (*fait*) o el hecho del "haced" (*faities*), como se dice, iguales en el hecho, equívocos y equivalentes, y por eso límites del dicho.

Lo inaudito es que los hombres hayan visto muy bien que el símbolo no podía sino ser una pieza rota y esto, ni puedo decir, desde siempre, pero que no hayan visto en el momento, en el momento de ese siempre, que eso comportaba la unidad y la reciprocidad del significante y del significado, y en consecuencia que el significado de origen no quiere decir nada, que no es más que un signo de arbitraje entre dos significantes; y por este hecho, no arbitrario para la elección de estos.

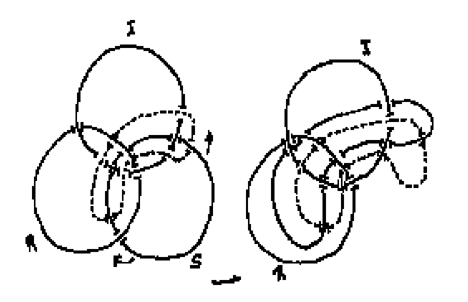
No hay *umpire(26) -umpire* para decirlo en inglés - es así que Joyce lo escribe, sino a partir del imperio (*empire*) de *imperium* sobre el cuerpo como todo lleva su marca desde la ordalía. Aquí el UNO confirma su desprendimiento con el dos. No hace tres sino por forzamiento imaginario, el que impone que una voluntad sugiera al uno molestar al otro sin estar ligado a ninguno. Para que fuese expresamente planteada la condición de que a partir de 3 anillos se hiciera una cadena tal que la ruptura de uno sólo volviera a los otros 2 libres el uno del otro, cualesquiera que fuesen - pues en una cadena el anillo del medio, si puedo decirlo de esta forma abreviada, realiza eso - los otros dos libres cualesquiera que fuesen, fue preciso que nos diéramos cuenta de que eso estaba inscrito en las armas de los Borromeos, que el nudo por este hecho llamado borromeo estaba ya ahí sin que nadie se hubiese advertido de sacar las consecuencias de ello.



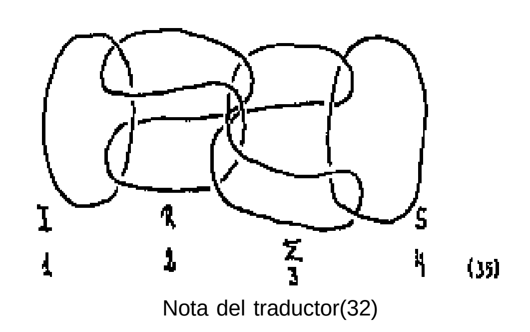
Es ahí que reside esto que es un error, pensar que eso sea una norma para la relación de 3 funciones que no existen la una para la otra en su ejercicio sino en el ser que por este hecho se cree ser hombre. No es que estén rotos lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real lo que define la perversión, es que ya son distintos (...)(27) y que hay que suponer un 4° que

en este caso es el *sínthoma*, que hay que supo ser tetrádico lo que hace el lazo borromeo, que perversión no quiere decir sino versión hacia el padre(28) y que en suma el padre es un síntoma o un santo varón (*saint-homme(29)*), como ustedes quieran. La ex-sistencia del síntoma, es lo que está implicado por la posición misma, la que supone ese lazo de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, enigmático.

Si ustedes encuentran en alguna parte - ya lo he dibujado - esto que esquematiza la relación de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real en tanto que separados uno del otro, ustedes tienen ya, en mis precedentes figuraciones, puestas en el plano de sus relaciones, la posibilidad de ligarlos, ¿por qué? Por el *sínthoma*. Si yo tuviese aquí una tiza de color rojo si quieren - ustedes deben ver esto: que al rebatir esa S mayúscula, es decir lo que se afirma de la consistencia del *sínthoma(30)*, al rebatirla - como es plausible decir y hacer - al rebatir la de una manera que se traza así



ustedes tienen, si esta figura es correcta - quiero decir que deslizando bajo lo Real es evidentemente también bajo lo Imaginario que ustedes lo encuentran, excepto que aquí es sobre lo síntomático(31) que va a pasar - ustedes se encuentran en la posición siguiente: que a partir de 4 lo que se figura es esto:



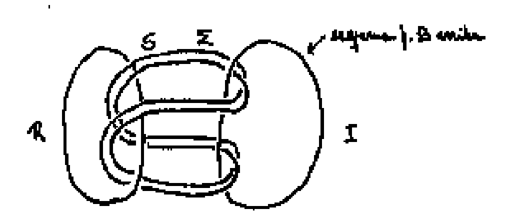
Nota del traductor(32)

I **R** ? S

1 2 3 4

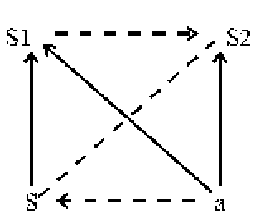
2 1 4 3

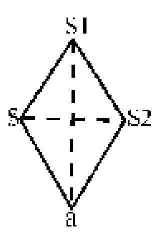
a saber, que ustedes tendrán la relación siguiente: aquí por ejemplo lo Imaginario, lo Real y otra cosa(33) que voy a representar con una ? , y lo Simbólico, y que cada uno de ellos es expresamente intercambiable. De la 2 puede invertirse de 2 a 1, de 3 a 4 puede invertirse de 4 a 3 de una manera que espero les parezca simple. Pero por este hecho nos encontraremos en la posición siguiente: lo que es de 1 a 2, incluso 2 a 1, para tener en medio, si podemos decir, la S y la S, debe hacer - es precisamente lo que está figurado - debe hacer que el síntoma y el símbolo se encuentren toma dos de una manera tal, que sería preciso que yo les muestre por alguna figuración simple, de una manera tal que hay - como lo ven ahí abajo - que hay 4 que son - lo ven ahí - hay 4 que son tirados por la R mayúscula, y aquí es de una cierta manera que la I se combina pasando por encima del Símbolo y por debajo del síntoma. Es siempre bajo esta forma que se presenta el lazo, el lazo que he expresado aquí por la oposición de lo R a lo I. Dicho de otro modo: los dos, síntoma ,y símbolo, se presentan de tal manera que aquí uno de los dos términos los toma en su conjunto mientras que el. otro pasa, digamos, sobre lo que está encima y bajo lo que está debajo.



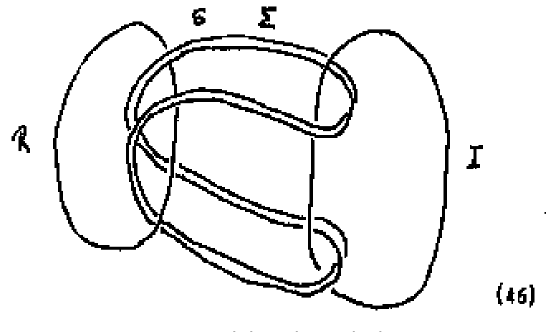
Esta es la figura que ustedes obtienen regularmente en una tentativa de hacer el nudo borromeo de 4, es la que he puesto aquí sobre el extremo derecho.

El complejo de Edipo como tal es un síntoma. Es en tanto que el Nombre-del-Padre es también el padre del nombre que todo se sostiene, lo que no vuelve menos necesario el síntoma. Este Otro(34) del que se trata, en algo que en Joyce se manifiesta por el hecho de que él está, en suma, cargado de padre. Es en la medida en que ese padre, como se comprueba en el Ulises, él debe sostenerlo para que subsista, que Joyce por su arte, su arte que es siempre ese algo que, desde el fondo de las edades, nos llega como surgido del artesano, es por su arte que Joyce hace subsistir no solamente a su familia, sino que la ilustra, y de paso ilustra lo que él llama *my country*. El espíritu increado, dice, de su raza - es con eso que finaliza el Retrato del Artista - ésa es la misión que él se da. En este sentido, anuncio lo que va a ser este año mi interrogación sobre el Arte: ¿en qué el artificio puede apuntar expresamente a lo que se presenta ante todo como síntoma? En qué el arte, el artesanado, puede burlar, si se puede decir, lo que se impone del síntoma, a saber, ¿qué? Lo que he figurado en mis dos tetraedros: la Verdad.



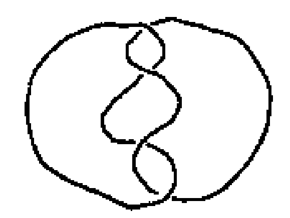


La Verdad, ¿dónde está en esta ocasión? He dicho que ella estaba en alguna parte en el discurso del amo como supuesta en el sujeto, en tanto que, dividido, está todavía sujeto al fantasma. Contrariamente a lo que yo había figurado al comienzo, es aquí, al nivel de la verdad, que podemos considerar el semi-decir (mi-dire(35)), es decir, que el sujeto en este estado no puede representarme más que por el significante índice uno, S1, (mientras) que el significante índice dos, S2, es muy precisamente lo que se representa por la - para figurarlo como lo he hecho recién - por la duplicidad del. símbolo y del síntoma.

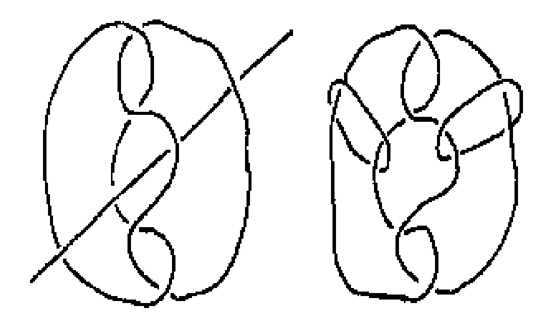


Nota del traductor(36)

Ahí está el artesano(37), el artesano en tanto que por la conjunción de dos significantes es capaz de producir eso que recién he llamado el objeto a minúscula, o más exactamente lo que he ilustrado por la relación a la oreja y al ojo, incluso evocado la boca cerrada (*bouche-close*). Es en tanto que el discurso del amo(38) reina que el S2 se divide; y esta división, es la división del símbolo y del síntoma. Pero esta división del símbolo y del síntoma, ella está, si se puede decir, reflejada en la división del sujeto. Es porque el sujeto es lo que un significante representa junto a otro significante, que estamos necesitados, por su insistencia, de mostrar que es en el síntoma que uno de esos dos significantes de lo Simbólico(39) toma su soporte. En este sentido se puede decir que en la articulación del síntoma con el símbolo no hay, diría, sino un falso agujero. Si suponemos la consistencia, la consistencia de una cualquiera de entas funciones, Simbólico, Imaginario y Real, si suponemos esta consistencia como haciendo círculo, esto supone un agujero. Pero en el caso del Símbolo y del síntoma, es de otra cosa que se trata. Lo que hace agujero, es el conjunto plegado(40) el uno sobre el otro de estos dos círculos.



Aquí, como lo ha representado bastante bien Soury -para llamarlo por su nombre, no sé si está aquí- es necesario enmarcar por algo que se asemeja a una sopladura, a lo que llamamos en la topología un toro, es preciso cerrar cada uno de estos agujeros en algo que los haga sostener juntos para que tengamos aquí algo que pueda ser calificado de verdadero agujero. Es decir que hay que imaginar para que estos agujeros subsistan, se mantengan. Supongan simplemente aquí que haya una recta, eso cumplirá



el mismo papel. Una recta, por poco que sea infinita, tendremos que volver en el curso del año sobre lo que es este infinito, tendremos que volver a hablar de qué es una recta, en qué subsiste, en qué, si se puede decir, ella en pariente de un círculo. Este círculo, seguramente, será preciso que yo vuelva a él. El círculo tiene una función que es bien conocida por la policía: el círculo sirve para circular; y es en esto que la policía tiene un sostén que no data de ayer. Hegel había visto muy bien cuál era su función, y la había visto bajo una forma que no es seguramente aquella de la que se trata, que está en cuestión. Para la policía se trata simplemente de que la ronda se perpetúe. El hecho de que perezcamos en ese falso agujero (,) hacer el añadido de una recta infinita y que por sí sólo esto haga de ese falso agujero un agujero que borromeanamente subsista, éste es el punto sobre el que me detengo hoy.



Clase 2

Símbolo y Sinthoma

9 de Diciembre de 1975

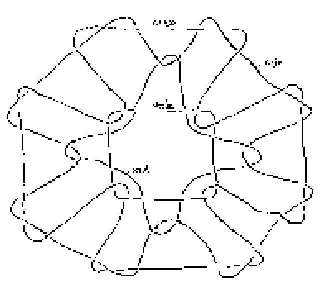
Nota del traductor(41)

Esto no puede durar así. Quiero decir que ustedes son demasiado numerosos, son demasiado numerosos para que ... En fin, de todos modos espero obtener de ustedes lo que he obtenido del público de los Estados Unidos, a donde acabo de ir. He pasado allí quince días plenos, y he podido darme cuenta de un cierto número de cosas, en particular, si he entendido bien, de una cierta lasitud que es sentida principalmente por los analistas.

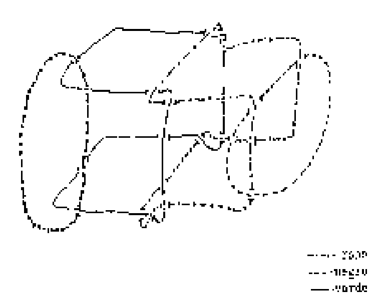
Allí he sido, mi Dios, sólo puedo decir que allí he sido muy bien tratado, pero esto no es decir gran cosa. Allí más bien me he sentido, para emplear un término del que me sirvo para lo que en del hombre, allí he sido sorbido, o aún, si quieren escucharlo, aspirado, en una suerte de torbellino que evidentemente no encuentra su garantía más que en lo que yo pongo en evidencia por mi nudo.

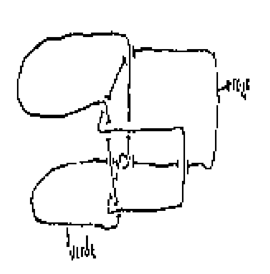
Es en efecto, no por azar, es poco a poco que ustedes han visto, en fin, aquellos que están aquí desde hace algún tiempo, que ustedes han podido ver, es decir escuchar paso a paso, cómo he llegado a expresar por la función del nudo lo que ante todo había adelantado como, digamos, triplicidad de lo Simbólico, de lo Imaginario y de lo Real.

El nudo está hecho en el espíritu de un nuevo *mos* - modo o costumbre - de un nuevo *mos geometricus*. En efecto, al comienzo siempre estamos cautivados por algo que en una geometría que la última vez he calificado de comparable a la bolsa, es decir a la superficie.

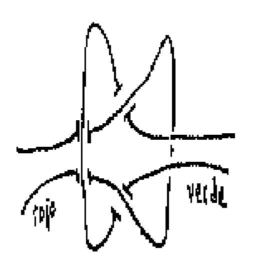


Es muy difícil , ustedes pueden hacer el intento, es muy difícil pensar, cosa que se opera lo más comúnmente con los ojos cerrados, es muy difícil pensar en el nudo. Allí uno no se encuentra, y no estoy tan seguro, aún que tenga ante mis ojos toda apariencia de ello, de haberlo puesto correctamente ante ustedes. Me parece que hay una falta, hay una falta aquí. Ahí está





Este es un nudo que parte de esto que ustedes conocen bien, a saber lo que hace que en un nudo borromeo ustedes tengan esta forma que es tal que en este caso ella se redobla y que deben completarla mediante otros dos redondeles.



Hay otra manera de redoblar esta forma plegada en suma - ven que trato de ponerlos al tanto - esta forma plegada que se engancha la una a la otra, hay otra manera que consiste en usarlo que ya les mostré una vez, en es te caso, a saber de esto, que no va sin constituir por si un circulo cerrado. Por el contrario, bajo la forma siguiente, ustedes ven que los dos circuitos son manipulables de una manera tal que pueden liberarse uno del otro. Es incluso por eso que los dos círculos, aquí marcados en rojo, pueden constituir un nudo que sea, para hablar con propiedad, borromeo, es decir que por la sección de uno cualquiera se liberen todos los otros.

El análisis es, en suma, la reducción de la iniciación a su realidad, es decir al hecho de que no hay, hablando con propiedad, iniciación. Todo sujeto entrega allí aquello que es siempre y no es nunca más que una suposición. Sin embargo, lo que la experiencia nos demuestra, es que esta suposición está siempre librada a lo que yo llamaría una ambigüedad. Quiero decir que el sujeto como tal es siempre, no solamente doble, sino dividido. Se trata de dar cuenta de lo que, de esta división, hace lo Real .

¿En qué Freud, puesto que tendremos que volver sobre ello, es él quien ha sido el gran desbrozador de esta aprehensión, en qué Freud, quien en suma, si he leído bien - por otra parte, creo haberlo leído bien - si creemos la última de Erich Fromm, que ustedes pueden procurarse muy fácilmente, si mi recuerdo es bueno, en Galimard, y que se intitula con algo que, al menos sobre el lomo del volumen se enuncia como el Psicoanálisis aprehendido a través de su "padre" entre comillas, en decir por Freud, en qué pues, si lo he leído bien, Freud, Freud un burgués y un burgués atiborrado de prejuicios, alcanzó algo que constituye el valor propio de su decir y que no es ciertamente nada, que es el objetivo de decir sobre el hombre la verdad?

A lo cual yo he aportado esta corrección, que no ha dejado de causarme penurias, dificultades, la de que sólo hay verdad que no puede sino decirse, como el sujeto que comporta, que no puede decirse sino a medias, que no puede, para expresarlo como lo he enunciado,sinosemi-decirse.

Parto de mi condición, que es la de aportar al hombre lo que la escritura enuncia corno, no una ayuda para él, sino una ayuda contra él. Y con esta condición trato de ubicarme. Es justamente por eso que he sido, verdaderamente de una manera que valdría la pena notar, he sido conducido a esta consideración del nudo que, como acabo de decírselos, está, propiamente hablando, constituido por una geometría que bien se puede decir que está prohibida (*interdite*) a lo Imaginario, que no se imagina más que a través de todo tipo de resistencias, incluso de dificultades. Esto es, hablando con propiedad, lo que el nudo, en tanto gue es borromeo, sustantifica (nota del traductor(42)).

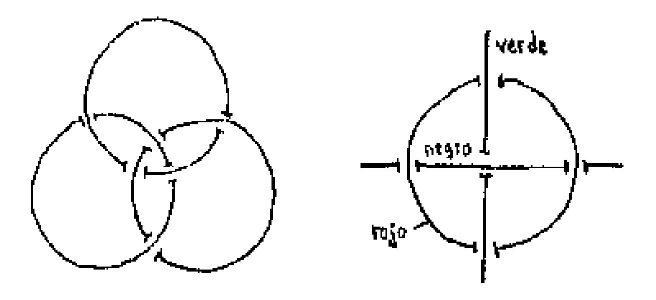
Si partimos en efecto del análisis, constatamos esto es otra cosa que observar. Una de las cosas que más me han impactado cuando estuve en América, es mi encuentro, que por cierto no fue por azar, que fue completamente intencional de mi parte, es mi encuentro con Chomsky. Hablando con propiedad, diría que he sido inspirado por él. Se lo he dicho. La idea de la que me di cuenta que era la suya, es en suma ésta, de la que no puedo decir que sea en modo alguno refutable - es incluso la idea más común; y es precisamente que él la haya simplemente afirmado en mis orejas lo que me ha hecho sentir toda la distancia a la que yo estaba de él - esta idea, que es la idea en efecto común, es ésta, que me parece precaria: la consideración en suma de algo que se presenta como un cuerpo concebido como provisto de órganos, lo que implica, en esta concepción, que el órgano es una herramienta, herramienta para agarrar, herramienta de aprehensión, y que no hay ninguna objeción de principio a que la herramienta se aprehenda a sí misma como tal, que, por ejemplo, el lenguaje sea considerado por él como determinado por un hecho genético - él lo ha expresado en esos propios términos, como yo - que, en otros términos, el lenguaje sea él mismo un órgano (nota del traductor(43)).

Me pareció completamente sorprendente -es lo que he expresado por el término "inspirado"- me pareció completamente sorprendente que, desde ese lenguaje, se pueda volver sobre él mismo como órgano. Si el lenguaje no es considerado, bajo este sesgo,

que esta ligado a algo que en lo Real hace agujero, no es simplemente difícil, es imposible considerar su manejo. El método de observación no podría partir del lenguaje sin admitir esta verdad principal de que, en lo que se puede situar como Real, el lenguaje aparece como haciendo agujero. Es por esta noción, función del agujero, que el lenguaje opera su captura sobre lo Real.

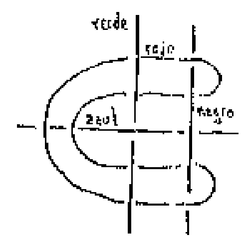
Por supuesto, no me es fácil hacer pesar con todo su peso esta convicción sobre ustedes. Ella me parece inevitable, que sólo de vaciar este Real hay verdad como tal posible. El lenguaje, que por otra parte come a este Real, quiero decir que sólo permite abordar este Real - este Real genético, para hablar como Chomsky en términos de signo, o dicho de otro modo, de mensaje, que parte del. gen molecular reduciéndolo a lo que ha hecho la fama de Crick y de Watson, a saber esa doble hélice de donde se dice que parten esos diversos niveles que organizan el cuerpo a través de un cierto número de pisos que son ante todo de la división, del desarrollo, de la especialización celular, luego, a continuación de esta especialización, a partir de las hormonas, que son otros tantos elementos sobre los cuales se vehiculizan, para la dirección de la formación orgánica, otros tantos tipos de mensajes. Toda esta sutilización de lo que es de lo Real por tantos llamados mensajes, pero tendido sobre .Lo que es decir sobre el hecho un mensaje, sino que no de lo que he llamado el donde no se marca más que el velo de la eficacia del lenguaje, es de que el lenguaje no es en sí mismo se sustenta más que en la función agujero en lo Real.

Para eso está la vía de nuestro nuevo *mos geometricus*, es decir de la sustancia que resulta de la eficacia propia del lenguaje, que se soporta de esta función del agujero. Para expresarlo en términos de ese famoso nudo borromeo al que me fío, digamos que reposa enteramente sobre la equivalencia de una recta infinita con un círculo.

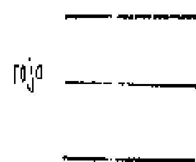


El esquema del nudo borromeo es éste (a la derecha). Quiero decir, para marcarlo: éste, en tanto que mi dibujo ordinario, el que se articula (a la izquierda) así, en tanto que el dibujo ordinario es, propiamente hablando, un nudo borromeo.

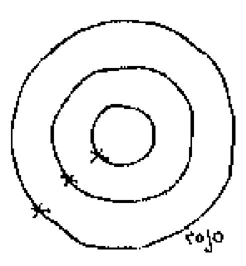
Por este hecho, es igualmente verdadero que éste es uno , quiero decir que al sustituir la pareja de una recta supuesta infinita con un círculo, se obtiene el mismo nudo borromeo. Hay algo que responde de esta cifra 3, que es la orilla, si puedo decir, de una exigencia, la que es, hablando con propiedad, la exigencia propia del nudo. Ella está ligada a este hecho: que para dar cuenta correctamente del nudo borromeo, es a partir del 3 que especialmente se origina una exigencia.



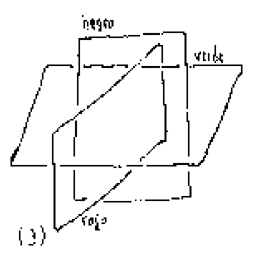
Es posible, con una manipulación muy simple, volver a estas tres rectas infinitas paralelas. Para eso será suficiente con doblegar, diría, lo que es del falso círculo ya plegado, el círculo rojo en este caso. Es a partir de tres que hay que definir lo que es del punto al infinito de la recta como no prestándose en ningún caso a hacer falta a lo que podemos llamar su concentricidad.



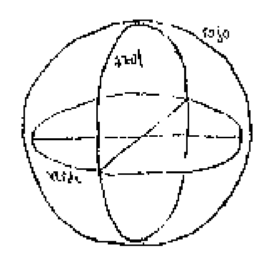
Quiero decir que estos tres puntos al infinito - pongámoslos aquí, por ejemplo - deben estar, bajo la forma que le supongamos, y podemos también invertir sus posiciones, quiero decir, hacer que esta primera recta al infinito, si se puede decir, sea envolvente en relación a las otras, en lugar de ser envuelta. Es la carácterística de este punto al infinito no poder ser situado, como uno podría expresarse, en ningún lado.



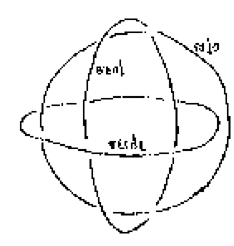
Pero lo que es exigible a partir del número tres, es esto: es que, para figurarlo de esta manera imaginada, se debe enunciar, precisar que de estas tres rectas completadas con su punto al infinito, no se encontrará una - ustedes sienten bien que si las he puesto aquí a las tres en rojo, es que hay razones por las cuales he debido trazarlas aquí de un color diferente - no habrá una que, al. ser envuelta por otra, no resultará envolvente en relación a la otra, pues esto es, para hablar con propiedad, lo que constituye la propiedad del nudo borromeo.



Muchas veces los he familiarizado con esto, que el nudo borromeo, si se puede decir, en la tercera dimensión, consiste en esa relación que hace que lo que es envuelto en relación a uno de estos círculos resulta envolvente en relación al otro. Es en eso que es ejemplar esto que ustedes ven ordinariamente bajo la forma de la esfera armilar. La esfera armilar, de la que se usa para lo que es de los sextantes, se presenta siempre así, a saber que, para trazarla de una manera clara, el círculo azul podrá siempre rabatirse de la manera siguiente alrededor del círculo que aquí he dibujado en verde, y que, finalmente, el circulo rojo, según el rebatimiento sobre otro eje...

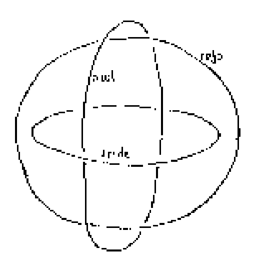


Por el contrario, la diferencia entre este círculo y esta disposición llamada ordinaria en toda manipulación de la esfera armilar resultará ventajosa si, digamos, a este círculo que aparece mediano se encuentra, a este círculo, se encuentra sustituida la disposición siguiente, a saber, que no podrá ser rebatido, porque será envolvente en relación al círculo rojo, y envuelto en relación al círculo verde (nota del traductor(44)).



Vuelvo a dibujar lo que sucede: ustedes ven que aquí el círculo verde se encuentra así situado en relación al círculo azul y al círculo rojo.

Incluso mis vacilaciones son aquí significativas. Ellas manifiestan la torpeza con la cual necesariamente lo que es del nudo borromeo, tipo mismo del nudo, es manipulado. El carácter fundamental de esta utilización del nudo es permitir ilustrar la triplicidad que resulta de una consistencia que sólo es afectada por lo Imaginario, de un agujero como fundamental que resulta de lo Simbólico, y por otra parte, de una ex-sistencia - escrita como yo lo hago que pertenece a lo Real, lo que es un carácter fundamental.



Este método, puesto que se trata de método, es un método que se presenta como sin esperar de ningún modo romper el nudo constituyente de lo Simbólico, de lo Imaginario y de lo Real. A este respecto, se rehusa lo que constituye, hay que decirlo, y de una manera completamente lúcida, una virtud, una virtud incluso llamada teologal, y es en eso que nuestra aprehensión analítica de ese nudo es el negativo de la religión (nota del traductor(45)). Ya no creemos en el objeto como tal, y es en esto que yo niego que el objeto pueda ser aprehendido por ningún órgano, puesto que el órgano en sí mismo es percibido como una herramienta, y puesto que siendo percibido como una herramienta separada en, en virtud de esto, concebido como un objeto.

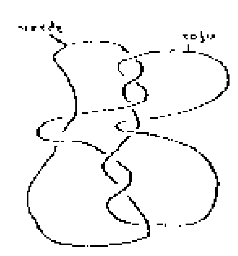
En la concepción de Chomsky, el objeto en sí mismo sólo es abordado por un objeto. Es en la rentitución en tanto que tal del sujeto, en tanto que él mismo no puede ser niño dividido por la operación mínima del lenguaje, que el análisis encuentra su difusión. Encuentra su difusión en el hecho de que pone en cuestión a la ciencia como tal, ciencia en tanto que hace de en objeto un sujeto, mientras que es el sujeto quien está de él mismo dividido.

No creemos en el objeto, pero constatamos el deseo; y, de esta constatación del deseo, inducimos la causa como objetivada. El deseo de conocer encuentra obstáculos. Es para encarnar este obstáculo que he inventado el nudo y que en el nudo hay que romperse. Quiero decir que sólo el nudo es el soporte concebible de una relación entre cualquier cosa y cualquier cosa, que el nudo, si es abstracto por un lado, debe ser pensado y concebido como concreto.

En lo cual, puesto que hoy, bien lo ven ustedes, estoy muy cansado de esta experiencia americana donde, como se los he dicho, ciertamente he sido recompensado; pues he

podido, con estas figuras que ustedes ven aquí más o menos sustancializadas por el escrito, por el dibujo, he podido producir con ellas lo que yo llamaría agitación, emoción. Lo sentido (senti) como mental, lo "serntimental", es débil, porque siempre es por algún sesgo reductible a lo Imaginario. La imaginación de consistencia va directamente a lo imponible de la rotura; pero es en eso que la rotura puede siempre ser lo Real como imposibie, y que no es por ello menos compatible con la susodicha imaginación, e incluso, la constituye. Yo no espero, de ningún modo, salir de la debilidad que señalo de ese punto de partida(46). No salgo de ello, como cualquiera, más que en la medida de mis medios, es decir como inmóvil (sur place), "sobre" (sur) que no se asegura de ningún progreso verificable de otro modo que a la larga. Es de manera fabulatoria que yo afirmo que lo Real, tal como yo lo pienso (pense) en mi pan-se(47), ligero, no va sin comportar realmente - lo real mintiendo mintinedo efectivamente(48) me entiende - sin comportar realmente el agujero que allí subsiste por el hecho de que su consistencia no sea nada más que la del conjuto del nudo que él(49) hace con lo Simbólico y lo Imaginario. Nudo calificable de borromeo, o sea incortable sin disolver el mito queda del sujeto como no supuesto, es decir como real, no más diverso que cada cuerpo señalable del *parl'être*, cuerpo que sólo por ese nudo tiene estatuto respetable, en el sentido común del término.

Entonces, tras esta agotadora tentativa, puesto que hoy estoy muy cansado, espero de ustedes lo que he recibido más fácilmente en América que en otra parte, a saber, que alguien me plantee, a propósito de hoy, una pregunta, la que sea, incluso si ella manifiesta que en mi discurso de hoy, discurso que retomaré la próxima vez, a bordando esto de que Joyce, de una manera privilegiada, resulta que ha apuntado por su arte al cuarto término, el que de diversas maneras ven ahí figurado, sea que se trate del redondel rojo del extremo, a la derecha, o que se trate también del redondel negro aquí especificado, o que se trate todavía en éste, que ven que es, de una manera particular todavía, particular en cuanto que es siempre el mismo círculo plegado el que se encuentra aquí, en una posición especial, a saber dos veces doblado, es decir tomado de una manera que es correspondiente, que se figura más o menos así tomado cuatro veces, si se puede decir, consigo mismo, lo que permite efectivamente darse cuenta de que, lo mismo que aquí son dos veces que cada uno de estos círculos calzan la lazada figurada por este círculo plegado, aquí por el contrario son cuatro veces que este pequeño círculo, el círculo verde por ejemplo, o el que esta aquí, el circulo azul, lo calzan, puesto que también es de calce (*coinçage*), esencialmente, que se trata.



Es pues de Joyce que este cuarto término, este cuarto término en tanto que completa el nudo de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, que yo adelantaría que por su arte, y ahí está todo el problema: ¿cómo un arte puede apuntar, de una manera expresamente adivinatoria, a sustancializar en su consistencia como tal, pero también en su ex-sistencia, y también en este tercer término que es el agujero, cómo por su arte alguien ha podido apuntar a entregar como tal, hasta el punto de aproximarlo tan cerca como es posible, ese cuarto término, a propósito del cual hoy he querido simplemente mostrarles que es esencial al nudo borromeo en sí mismo?

Espero entonces que se alce una voz, cualquiera.

X....: ¿Qué es lo que le hizo creer que encontraría algo en Chomsky? Para mí, eso es algo que jamás se me hubiera ocurrido.

Lacan: Es justamente por eso que he sido inspirado, pero eso no quiere decir que yo - uno siempre tiene este tipo de debilidad - ha un resto de esperanza, quiero decir que como Chomsky se ocupa de lingüística, yo podía esperar ver una punta de aprehensión de lo que yo muestro en lo concerniente a lo Simbólico, es decir que guarda, incluso cuando es falso, algo del agujero, que por ejemplo es imposible no calificar con este falso agujero el conjunto constituido por el síntoma y lo Simbólico, pero que, por otro lado, es en tanto que está enganchado al lenguaje que el síntoma subsiste, al menos si creemos que por una manipulación llamada interpretativa, es decir jugando sobre el sentido, podemos modificar algo en el síntoma. Esta asimilación en Chomsky de algo, que a mi entender es del orden del síntoma, es decir que él confunde el síntoma y lo Real, es muy precisamente eso lo que me ha inspirado. Usted es americano, y yo le agradezco. Constato simplemente una vez más que no hay más que un americano para interrogarme.

¿Es que puedo esperar de algún francés algo que...?

X...A propósito de la alternancia del cuerpo y de la palabra, porque hay una cosa que se me escapa un poco en su discurso, es el hecho de que usted hable durante una hora y media y que en seguida tenga el deseo de tener un contacto directo con alguien. Me he preguntado si, de una manera más general., en su teoría, usted no había justamente del lenguaje dejando pensar en ese momento que el cuerpo permite también algunas cosas; efectivamente, también se tiene el órgano, el órgano puede servir para aprehender lo Real de manera muy directa sin el discurso... una desencarnación del discurso... (nota del traductor(50))

Lacan: ¿Cómo dice, una desencarnación?

X... del discurso del cuerpo, eso es lo que yo quiero decir. No hay simplemente, en efecto, un juego de alternancia entre los dos. Yo no lo he escuchado hablar de eso. Por momentos, no hay necesidad del lenguaje para no hacer agujero en lo Real por el lenguaje, porque ese agujero no existiría por el hecho de un enganche público(51) directo con lo Real. Y yo hablo del amor y del goce.

Lacan: Es precisamente de eso que se trata. De todos modos, es muy difícil no considerar lo Real en este caso como un tercero, y digamos que todo lo que puedo solicitar como respuesta pertenece a esto que es un llamado a lo Real, no como ligado al cuerpo, sino como diferente, que lejos del cuerpo hay posibilidad de eso que la última vez llamaba resonancia, consonancia, y que es al nivel de lo Real que puede encontrarse esta consonancia, que lo Real, en relación a estos polos que constituyen el cuerpo y por otra parte el lenguaje, que lo Real es ahí lo que hace acuerdo.

X ....Usted decía recién que Chomsky hacía del lenguaje un órgano, hablaba de un efecto de inspiración, usted decía que eso lo había inspirado. Yo me preguntaba si eso se sostenía en el hecho de que usted, de lo que hace un órgano, es la libido, pienso en el mito de la laminilla, y me pregunto si eso no es el sesgo por el cual usted se encuentra aquí con la cuestión del arte, en decir, que yo me pregunto si ese desplazamiento del uno al otro que verdaderamente me venía a la mente cuando usted hablaba de ello, no es aquello por lo cual se puede captar, aún... porque poner aparte lenguaje y órgano, eso puede recuperarse en el sentido de un arte si se pone el órgano al nivel en, que usted lo pone de la libido. Eso no es simple, quiero decir, porque la libido como órgano no es...

Lacan: La libido como su nombre lo indica, no puede sino estar participando del agujero, tanto como otros modos bajo los cuales se presentan el cuerpo y lo Real, por otra parte. Es evidentemente por ahí que intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, esto está implicado por lo que está dejado en blanco como cuarto término, y cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma, esto es lo que voy a tratar de sustancializar, y es a justo titulo que usted evoca el mito llamado laminilla. Ahí dio completamente con la nota justa, y se lo agradezco. Es en ese hilo que espero continuar.

X....: Yo quisiera justamente plantear una preguntita. Cuando usted habla de la libido en ese texto, dice que ella es señalable por un trayecto de invaginación, de ida ,y vuelta. Ahora bien, esta imagen, hoy me parece que puede funcionar como la de la cuerda, que da un fenómeno de resonancia y que ondula y que hace un vientre con nudos. Quisiera saber si...

Lacan: No es por nada que, en una cuerda, la metáfora viene de lo que hace nudo. Lo que yo intento, es encontrar a qué se refiere esta metáfora. Si en una cuerda vibrante hay vientres y nudos, es en tanto que es al nudo que uno se refiere, quiero decir que uno usa del lenguaje de una manera que va más lejos de lo que es efectivamente dicho. Uno reduce siempre el alcance de la metáfora como tal, es; decir que se la reduce a una metonimia.

X....: Cuando usted pasa del nudo borromeo de 3, Real, Imaginario, Simbólico, al nudo de 4 con el Síntoma, el nudo borromeo de 3 desaparece.

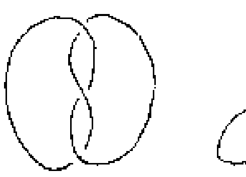
Lacan: Es completamente exacto que no es más un nudo: no se sostiene más que por el Síntoma.

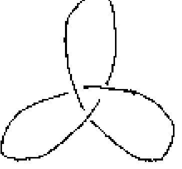
X....: En esta perspectiva... En materia de análisis eso parece plantear un problema.

Lacan: No hay ninguna reducción radical del cuarto término, es decir que incluso el análisis, puesto que Freud no se sabe por qué vía - ha podido enunciarlo: hay una Urverdrängung, hay una represión que jamás es anulada. Es de la naturalesa misma de lo Simbólico comportar ese agujero; y es este agujero lo que yo apunto, que yo reconozco en la Urverdrängung misma.

X....: Por otra parte, usted habla del nudo borromeo diciendo que no constituye un modelo.

Lacan: No constituye un modelo bajo el modo en que tiene algo cerca de lo cual la imaginación desfallece, quiero decir que, hablando con propiedad, ella resiste como tal a la imaginación del nudo. Su abordaje matemático en la topología es insuficiente. A pesar de todo, puedo decirles mis experiencias de estas vacaciones. Me he obstinado pensando en la manera en que esto, que constituve un nudo, no un nudo entre dos elementos, pues como ustedes lo ven: no hay más que uno solo. Cómo este nudo llamado nudo de 3(52), el nudo más simple, el nudo que ustedes pueden hacer es el mismo que éste - con cualquier cuerda, la más simple, es el mismo nudo aunque no tenga el mismo aspecto. Me he quedado fijado pensando en esto, cuyo, digamos, hallazgo, había hecho, a saber que con este nudo tal como está mostrado ahí, es fácil demostrar que ex-siste un nudo borromeo. Es suficiente pensar que ustedes pueden volver subyacente sobre una superficie, que es esta superficie doble sin la cual no podríamos escribir lo que sea en lo concerniente a los nudos; sobre una superficie, entonces, subyacente, ustedes ponen el mismo nudo; es muy fácil de realizar, quiero decir por una escritura, esto que haciendo pasar sucesivamente -quiero decir en cada etapa - un tercer nudo de 3 - sucesivamente ,y eso es fácil de imaginar, eso no se imagina inmediatamente porque hizo falta que yo hiciera el hallazgo - hacer pasar un nudo homólogo bajo el nudo subyacente y sobre, en cada etapa, el nudo que yo llamaría suprayacente, lo que entonces realiza cómodamente un nudo borromeo. ¿Hay posibilidad, con este nudo de 3, de realizar un nudo borromeo de cuatro? He pasado más o menos dos meses rompiéndome la cabeza con este objeto, es el caso decirlo.



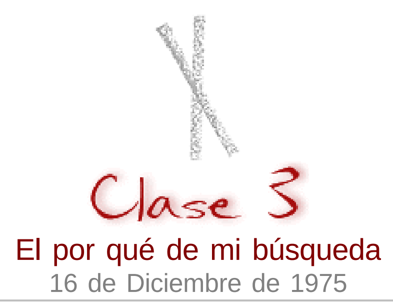


No he logrado demostrar que ex-siste una manera de anudar 4 nudos de 3(53) de un

modo borromeo. Y bien, eso no prueba nada; eso no prueba que no ex-siste. Todavía anoche, no pensé más que en eso. Si hubiera podido llegar a ello, a demostrárselos - demostrar que ex-siste. Lo que hay, es que no he encontrado la razón demostrativa de que no ex-sista. Simplemente he fracasado; pues incluso eso, que yo no pueda mostrar que ese nudo de 4 nudos de 3 en tanto que borromeo ex-siste, que yo no pueda mostrarlo no prueba nada. Es preciso que yo demuestre que no puede exsistir, con lo cual este imposible, un Real, será asegurado, el Real constituido por esto, que no hay nudo borromeo que se constituya de 4 nudos de 3. Eso seria tocar ahí un ideal. Para decirles lo que pienso de ello, siempre con mi manera de decir que es mi *pan-se*, creo que ex-siste, quiero decir que no es ahí que nos toparemos con un Real. No desespero de encontrarlo. Pero es un hecho que no puedo nada, porque, desde que eso fuera demostrado, eso sería fácil de mostrárselos. Pero también es un hecho que no puedo mostrarles nada de tal cosa la relación del mostrar con el demostrar está ahí netamente separada.

X....: Usted ha dicho recién, a propósito de Chomsky, el lenguaje como órgano... ¿Es que bajo este lenguaje está la referencia a algo del orden de una relación a un objeto, o aún una técnica en el sentido cartesiano del término, es decir una técnica que ignora el lenguaje, que no habla más al sujeto... Otra teoría de la técnica que la que tiene lugar quizá en Chomsky y en Descartes?

Lacan. Eso es lo que pretendo. A pesar de la existencia de apretones de mano, la mano en el apretón, en el acto de apretar, no conoce a la otra mano. Se espera para un curso.



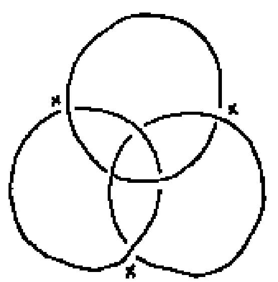
Clase 3

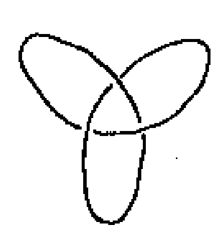
El por qué de mi búsqueda

16 de Diciembre de 1975

Nota del traductor(54)

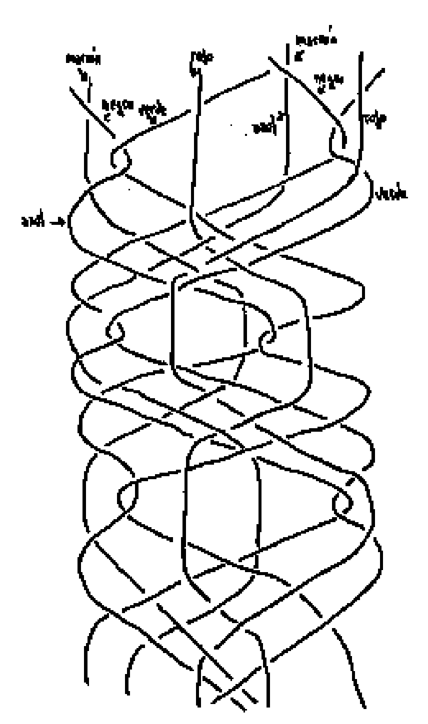
Si nos pusiéramos tan serios en los análisis como yo me pongo al preparar mi seminario, y bien, eso sería tanto mejor. Eso sería tanto mejor y seguramente tendría mejores resultados. Sería preciso para eso que, en el análisis, uno tenga como yo lo tengo - como yo lo tengo: pero es de lo senti-mental que yo hablaba el otro día - el sentimiento de un riesgo absoluto.





He ahí, el otro día, les he dicho que el nudo de 3 el nudo de 3 que yo dibujo así y que ustedes ven que se obtiene del nudo borromeo uniendo las cuerdas en esos 3 puntos que acabo de marcar, les he dicho que el nudo de 3, yo habla hecho el hallazgo de que se anudaban entre ellos de a 3 borromeanamente. Les he dicho también en qué, si se puede decir, eso era comnletamente justificable por una explicación. Les he dicho que me había esforzado durante 2 meses para hacer existir, para este nudo, el más simple, un nudo borromeo de 4. Les he dicho igualmente que el hecho de que yo no hubiera llegado a ello, a hacerlo existir, no probaba nada, sino mi torpeza.

Creo, incluso estoy seguro, me acuerdo de ello creo haberles dicho que yo creía que debía existir. Esa misma noche tuve la buena sorpresa de ver surgir - era tarde, incluso diría que había salido con un poco de retraso, vistos mis deberes - vi pues surgir en el umbral de mi puerta al llamado Thomé, para nombrarlo, quien venía a aportarme -y se lo he agradecido enormemente - quien venía a aportarme fruto de su colaboración con Soury - Soury y Thomé, acuérdense de estos nombres - quien venía a aportarme la prueba de que el nudo borromeo de 4, de 4 nudos de 3, existe, lo que seguramente Justifica mi obstinación, pero que no vuelve por ello menos deplorable mi incapacidad. Sin embargo, no acogí la noticia de que ese problema estaba resuelto con unos sentimientos mazclados, mexclados con mi lamento por mi impotencia.con el del éxito obtenido. Mis sentimientos no lo estaban. Eran pura y simplemente de entusiasmo, y creo haberles mostrado algo de ello cuanto los ví algunas noches después, noche en la que por otra parte no pudieron darme cuenta de cómo lo ha bian encontrado. Lo habían encontrado por este hecho, y espero no haber cometido errores al transcribir - pues no es más que una transcripción - al transcribir como yo lo he hecho sobre este papel central el fruto de su hallazgo. Yo lo he reproducido poco más o menos, quiero decir que es el caso decirlo - textualmente lo que ellos han elaborado, aparte del hecho de que el trayecto puesto sobre el plano es apenas diferente. Si este trayecto puesto sobre el plano es tal como yo se los presento, es para que ustedes sientan quizá un poco mejor que en la figura que ellos me han hecho, que ustedes sientan quizá un poco mejor como está hecho.



Esquema de 4 nudos de 3 de Soury y Thomé (1

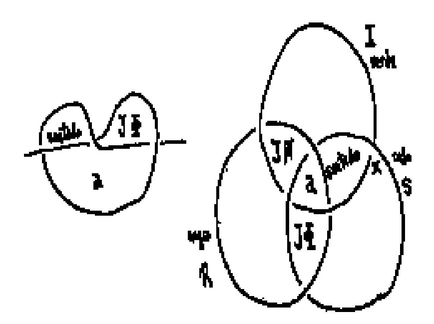
Nota del traductor(55)

Pienso que en el. aspecto de esta figura - espero - cada uno puede ver que, de suponer por ejemplo que el nudo de 3 aquí negro, estando elidido el nudo de 3 negro, parece bien claro que los otros 3 nudos de 3 están libres. Está bien claro en efecto que el nudo de 3 verde esta bajo el nudo de 3 rojo. Es suficiente, a este nudo de 3 verde, sacarlo del rojo para que el nudo de 3 pardo aquí se muestre igualmente libre. He visto largamente a Soury y Thomé. Se los he dicho a ustedes, ellos no me hicieron confidencias sobre la manera en que lo han obtenido - pienso por otra parte que no hay sólo una, que no hay sólo esa, y quizá les mostraré la próxima vez cómo se la puede obtener aún.

Quisiera a pesar de todo conmemorar este menudo acontecimiento - acontecimiento que por otra parte considero como no menudo, y voy a decirles en seguida por que, dicho de otro modo por que yo buscaba - quiero conmemorar un poco más nuestro encuentro. Creo que el soporte de esta búsqueda es, no lo que Sarah Kaufmann en un libro, ¿en un libro? En un artículo no hablé donde ella ha contribuido, un articulo notable que ella llama Buitre rojo lo que no es otra cosa que una referencia a los Elixires del diablo, celebrados por Freud, referencia que ella retoma tras haberlo mencionado ya una vez en sus 4 novelas analíticas, libros enteramente de ella, lo que no impide que les recomiende a ustedes la lectura de esta Mímesis; que me parece, con sus otros 5 colaboradores, realizar algo notable. Debo decirles la verdad no he leído más que el artículo del primero, del tercero y

del quinto porque tenía, en razón de la preparación de este seminario, otros gatos que azotar. Creo sin embargo que Mímesis vale completamente la pena de ser leído. El primer artículo, que concierne a Wittgenstein y, digamos, el ruido que ha hecho su enseñanza, es completamente notable. A éste, lo he leído de cabo a rabo.

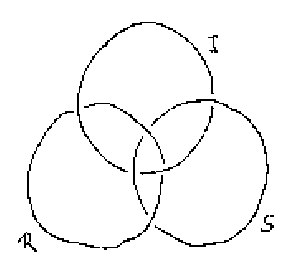
Sin embargo, debo decir que esta geometría que es la de los nudos, de la que he dicho que ellos manifiestan una geometría completamente específica, original, es algo que exorciza esa inquietante extrañeza (nota del traductor(56)). Hay ahí algo específico. La inquietante extrañeza resulta de lo imaginario, indiscutiblemente. Pero que haya algo que permita exorcizarla es seguramente por sí mismo extraño. Para especificar dónde ubicaré eso de lo que se trata, es en alguna parte por ahí. Quiero decir que es en tanto que lo Imaginario se despliega según el modo de 2 círculos, lo que puede igualmente notarse por un dibujo, y yo diría de un dibujo que no nota nada en tanto que la puesta en el plano permanece enigmática, es en tanto que aquí se junta a lo imaginario del cuerpo algo como una inhibición específica que se cárterizaría especialmente por la inquietante extrañeza, que provisoriamente al menos me permitiré notarlo que es, en cuanto a su lugar, de dicha extrañeza (X).



La resistencia que la imaginación experimenta a la cogitación de lo que es de esta nueva geometría es algo que me impacta por haberlo experimentado. Que Soury y Thomé hayan sido - me atrevo a decirlo, aunque después de todo yo no tengo el testimonio de ellos - hayan sido especialmente cautivados, me parece, por lo que en mi enseñanza ha sido conducido a explorar bajo el golpe, bajo el hecho de lo que me imponía la conjunción de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, que ellos hayan sido atrapa dos muy especialmente por lo que es preciso llamar esta e lucubración que es mía, esto es algo que no es ciertamente puro azar: digamos que ellos están dotados para eso. Lo extraño - es sobre eso que me permito traicionar lo que ellos han podido hacerme de confidencias - lo extraño, me parece, es esto que - y eso me ha sobrecogido, dado lo que ustedes saben que yo profiero - es que ellos me han dicho que avanzaban hablando entre ellos. Yo no les hice inmediatamente la observación, porque en verdad esta confidencia me parecia muy preciosa, pero es cierto que no se tiene la costumbre de pensar de a dos. El hecho de que sea hablando entre ellos que llegan a unos resultados que no son notables solamente por este logro -hace mucho tiempo que ellos componen sobre el nudo borromeo - me parece más que interesante, me parece un trabajo (travail), pero este hallazgo (trouvallle) no es ciertamente su coro namiento, ellos hicieron otros; no añadiré lo que ha podido decirme particularmente Soury sobre el modo en que piensa la enseñanza, éste es un asunto en el que pienso que de seguir mi ejemplo, el que he calificado recién, el se desempeñará en ello ciertamente tan bien como yo puedo hacerlo, es decir de la misma manera escabrosa - pero que esto pueda ser conquistado, tal hallazgo - no sé por otra parte si especialmente este hallazgo ha sido conquistado en el diálogo - que el diálogo se compruebe fecundo especialmente en este dominio, es completamente, puedo decir, lo que confirma que a mi me ha faltado. Quiero decir que durante estos 2 meses en que yo me he encarnizado en en contrar este cuarto nudo de 3 y la manera por la que podía anudarse borromeanamente a los otros 3 - lo repito - esto es seguramente porque lo he buscado solo, quiero decir teniendo esperanzas en mi cogitación.

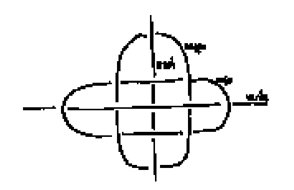
Qué importa, no insisto. Es tiempo de decir en qué esta búsqueda me importaba. Esta búsqueda me importaba extremadamente por la razón siguiente: los 3 círculos del nudo borromeo -tienen esto que no puede dejar de ser retenido, es que son, a título de círculo, los 3 equivalentes, quiero decir que están constituídos por algo que se reproduce en los 3. No es por azar que yo soporto de lo Imaginario especialmente - es el resultado de una cierta, digamos, concentración - que sea en lo Imaginario que yo ponga el soporte de lo que es la consistencia, del mismo mo do que sea el agujero que yo haga lo esencial de lo que es de lo Simbólico, y que, en razón del hecho de que lo Real justamente por la libertad de esos dos, porque lo imaginario y lo Simbólico - es la definición misma del nudo borromeo - estén libres el uno del. otro, que yo soporto lo que llamo la ex-sistencia especialmente de lo Real, en el sentido de que al sistir fuera de lo Imaginarlo y de lo Simbólico, golpea, Juega muy especial.mente en algo que es del orden de la limitación. Los otros 2, a partir del momento en que él está borromeanamente anudado, los otros 2 le resisten. Es decir que lo Real no tiene ex-sistencia - y es muy asombroso que yo lo formule así - no tiene ex-sistencia más que al encontrar la detención de lo Simbólico y de lo Imaginario. Por supuesto, ése no es un hecho de simple azar. Hay que decir otro tanto de los otros 2. Es en tanto que ex-siste a lo Rea1 que lo Imaginario encuentra también el choque que aquí se siente mejor, ¿Por qué, en consecuencia, pongo a esta ex-sistencia precisamente ahí donde ella puede parecer más paradojal? Es que me es necesario repartir bien estos 3 modos y aue es justamente de ex-sistir que se soporta el pensamiento de lo Real. ¿Pero que resulta de ello, sino que nos es preciso, a estos 3 términos, concebirlos como juntándose el uno al otro?

Si son tan análogos, para emplear este término, ¿no se puede suponer que eso sea una continuidad? Y ahí está lo que nos lleva directamente a hacer el nudo de 3. Pues no hay que acometer muchos esfuerzes para, por la ma nera en que el se equilibra, se superpone, juntar los puntos de la puesta en el plano que harán de ellos una continuidad. Pero entonces, ¿qué renulta de ello? ¿Qué renulta de ello para lo que de nudo, algo que hay que llamar del orden del sujeto en tanto que el sujeto nunca es más que supuesto, lo que del orden del sujeto en ese nudo de 3 se encuentra en suma soportado?

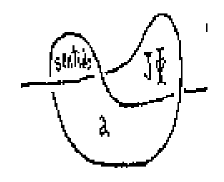


¿Esto es decir que si el nudo de 3 se anuda a sí mismo borromeanamente, al menos de 3, eso nos basta? Es justamente sobre este punto que llevaba mi pregunta.

En una figura, una cadena borromea, ¿es que no nos aparece que el mínimo está siempre constituído por un nudo de 4? (nota(57)), quiero decir que hay que tirar de esta cuerda verde para que ustedes se percaten de que el círculo negro, aquí anudado con la cuerda roja, será al ser tirado por esta cuerda azul, será, manifestará la forma sensible de una cadena borromea.



Parece que lo menos que uno pueda esperar de esta cadena borromea, es esta relación de uno con otros 3. Y si suponemos, como ahí tenemos la prueba de ello, si pensamos efectivamente que un nudo de 3 pues éste (X) no es menos un nudo de 3 - que estos nudos se compondrán borromeanamente el uno con el otro, palparemos esto, que es siempre de tres soportes que llamaremos en la ocasión subjetivos, es decir personales, que un cuarto tomará apoyo. Y, si ustedes se acuerdan del modo bajo el cual he introducido este cuarto elemento, cada uno de los otros está supuesto constituir algo personal respecto de esos 3 elementos, el cuarto será lo que enuncio este año como el sínthoma.





No es por nada que he escrito estas cosas en un cierto orden: R-S-I, S-I-R, I-R-S, es precisamente a eso que respondía mi título del año pasado. Es que también los mismos Soury y Thomé - ya he hecho alusión a ello expresamente en ese seminario - han puesto de relieve que para lo que es de los nudos, de los nudos borromeos en cuestión, a partir del momento en que están orientados y coloreados, hay dos de ellos de naturaleza diferente (nota del traductor(58)), ¿Qué quiere decir? En la puesta en el plano, ya podemos ponerlo de relieve. Aquí yo resumo. Les indico solamente en qué sentido hacer la experiencia de esto. Les he dicho la equivalencia de estos 3 círculos, de estos 3 redondeles de hilo. Es notable que sea solamente en esto que, no que entre ellos esté marcada la identidad de ninguno - ya que la identidad, eso sería marcarlos por la letra inicial: decir R, I y S, es ya intitularlos a cada uno como tal, Real, Simbólico e Imaginario - pero es notable que aparezca que lo que se distingue entre ellos de eficacia en la orientación no sea ubicable más que porque sea por el color marcada su diferencia, no del uno al otro, sino su diferencia, si puedo decir, absoluta, en lo que es la diferencia común a los 3. Es porque haya algo que es uno, pero que como tal marca la diferencia entre los 3 - y no la diferencia de 2 - que aparece en consecuencia la distinción de 2 estructuras de nudo borromeo. ¿Cuál es el verdadero? ¿es el verdadero respecto de lo que es de la manera en que se anudan lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real en lo que soporta al sujeto? He ahí la cuestión que merece ser interrogada. Remítanse a mis precedentes alusiones a esta dualidad del nudo borromeo para apreciarlo. Pues hoy no he podido sino evocarlo un momento.

Hay algo notable, es que el nudo de 3, por el contrario, no lleva huella de esta diferencia. En el nudo de 3, es decir en el hecho de que pongamos a lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real en continuidad, no nos asombraremos de que allí veamos que no hay sino un único nudo de 3.

Espero que haya aquí suficientemente de los que toman notas; pues esto es importante para sugerirles ir a verificar eso de lo que se trata, a saber particularmente que del nudo de 3 que homogeneiza el nudo borromeo, no hay por el contrario más que una sola especie. ¿Esto es decir que eso sea verdadero? Cada uno sabe que nudo de 3, hay 2 de éste. Hay 2, según que sea dextrógiro o levógiro. Ese es pues un problema, un problema que les propongo: ¿cuál es el lazo entre esas 2 especies de nudos borromeos y las 2 especies de nudos de 3? Sea como sea, si el nudo de 3 es el soporte de toda especie de sujeto, ¿cómo interrogarlo? ¿Cómo interrogarlo de tal suerte que sea precisamente de un sujeto que se trate? Hubo un tiempo en el que yo avanzaba en una cierta vía, antes de que estuviera en la del análisis, es el de mi tesis: De la psicosis paranoica en sus relaciones,

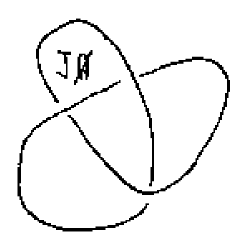
decía con la personalidad. Si tanto tiempo he resistido a la nueva publicación de mi tesis, es simplemente por esto: és que la psicosis paranoica y la personalidad como tal no tienen relaciones, simplemente por esto: es porque eso es lo mismo.

En tanto que un sujeto anuda de a 3 lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, no es soportado más que por su continuidad. Lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real son una sola y misma consistencia; y es en eso que consiste la psicosis paranoica. De entender bien lo que hoy enuncio, se podría deducir de ello que a 3 paranoicos podría ser anudado a título de síntoma un cuarto término que se situaría como tal como personalidad en tanto que ella misma sería, respecto de las 3 personalidades precedentes, distinta y su síntoma.

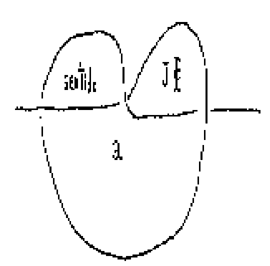
gráfico(59)

¿Esto es decir que sería paranoica ella también? Nada lo indica en el caso, el caso que es más que probable, que es cierto, en que es por un número indefindo de nudos de 3 que una cadena borromea puede ser constituída. Lo que no impide que respecto de esta cadena que desde entonces ya no constituye una paranoia, salvo que es común, respecto de esta cadena la floculación posible de cuarto término en esta trenza que es la trenza subjetiva, la floculación posible terminal de cuarto término nos deja la posibilidad de suponer que sobre la totalidad de la textura hay algunos puntos eludidos que de este nudo de 4 resultan el término. Y es precisamente en eso que consiste hablando con propiedad el sínthoma y el sínthoma, no en tanto que es personalidad, sino que respecto de otros 3 se especifica por ser sínthoma y neurótico. Y es en eso que una ojeada nos es dada sobre lo que es del inconsciente: es en tanto que el sínthoma lo especifica que hay un término que se relacióna con él más especialmente, que respecto de lo que es del sínthoma tiene una relación privilegiada, del mismo modo que aquí en el nudo de 3 anudado borromeanamente de 4, ustedes ven que hay una respuesta particular del rojo al pardo, del mismo modo que hay una respuesta particular del verde al negro. Es en tanto que una de las 2 parejas se distingue de ese nudo específico con otro color - para retomar el término del que me servía hace un momento - es en tanto que hay un lazo del sínthoma a algo particular en este conjunto de 4, es, para decirlo todo, en tanto que hay ese lazo - no se sabe si es éste o aquél - es en tanto que tenemos una pareja rojo-verde aquí a la izquierda, una pareja azul-roja aquí a la derecha, que tenemos pareja y que es en tanto que el sínthoma se vuelve a ligar al inconsciente y que lo Imaginario se liga a lo Real que tenemos que ver con algo de lo que surge el sínthoma.

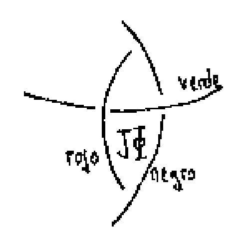
He ahí las cosas difíciles que yo quería enunciar les hoy. Seguramente esto merece el complemento, el complemento de la razón por la cual aquí de alguna manera he abierto el nudo de 3, por qué le he dado aquí la forma que ustedes ven aquí, que no es la que ustedes ven dibujada de la manera que ven abajo: circular. Ella resulta de esto: es que respecto de este campo que aquí ya he notado con JA/ se trata del goce, del goce, no del Otro en virtud de que he enunciado que no hay Otro del Otro, que a lo Simbólico, lugar del Otro como tal, nada es opuesto, que no hay goce del Otro en cuanto que no hay Otro del Otro y es esto lo que quiere decir esta A barrada. Resulta de ello que aquí JA/(60) es este goce del Otro del Otro que no es posible por la simple razón de que no lo hay.



Desde entonces, lo que resulta de ello es que sólo resta lo que se produce en el campo, en el campo de puesta en el plano del círculo de lo Simbólico con el círculo de lo Imaginario que es el sentido, y que por otra parte lo que aquí está indicado, figurado, es la relación de lo Simbólico con lo Real en tanto que de ella sale el goce llamado del falo, que ciertamente no es en sí mismo el goce peniano como tal, pero que, si consideramos lo que adviene respecto de lo Imaginario, es decir del goce del doble de la imagen especular, del goce del cuerpo en tanto que imaginario, él es el soporte de un cierto número de hiancias, las cuales constituyen propiamente los diferentes objetos que lo ocupan.



Por el contrario, el goce llamado fálico se sitúa ahí, en la conjunción de lo Simbólico con lo Real. Es por eso que en el sujeto que se soporta del *parl'être*, en el sentido de que ahí está lo que yo designo como siendo el inconsciente, hay - y es en ese campo que el goce fálico se inscribe - hay el poder en suma llamado, soportado, el poder de conjugar lo que es de un cierto goce que por el hecho de esta palabra misma conjuga un goce experimentado por el hecho del *parl'être* como un goce parasitario, y que es el llamado del falo; es precisamente el que yo inscribo aquí como balanza a lo que es del sentido, es el lugar de lo que por el *parl'être* es designado en conciencia como poder.



Lo que mima, para concluir sobre algo cuya lectura les he propuesto, es el hecho de que los 3 redondeles participan de lo Imaginario en tanto que consistencia, de lo Simbólico en tanto que agujero y de lo Real en tanto que ex-sistente a ellos. Los 3 redondeles se imitan pues. Es tanto más difícil hacer esto que no se imiten simplemente, que por el hecho del dicho se componen en un nudo triple, de donde mi inquietud: tras haber hecho el hallazgo de que ese nudo triple se anudaba de a 3 borromeanamente, he constatado que, si se han conservado libres entre ellos, ex-siste un nudo triple jugando en una plena aplicación de su textura, que es perfectamente cuarto y que se llama el *sinthom*a. Listo.



Verdades primeras

13 de Enero de 1976

Nota del traductor(61)

Uno sólo es responsable en la medida de su saber-hacer (*savoir-faire*). ¿Qué es el saber-hacer? Digamos que es el Arte, el artificio, lo que da al arte del que uno es capaz un valor notable, ¿notable en qué, puesto que no hay Otro del Otro para operar el juicio último? Al menos, soy yo quien lo enuncia así. Esto quiere decir que hay algo de lo que no podemos gozar, llamemos a eso el goce de Dios, con el sentido, ahí dentro incluido, de goce sexual. La imagen que nos hacemos de Dios, ¿implica o no que él goce de lo que ha cometido, admitiendo que exista? Responder a ello que él no existe decide la cuestión al devolvernos la carga de un pensamiento cuya esencia es insertarse en esa realidad - primera aproximación del término real, que tiene otro sentido en mi vocabulario - en esa realidad limitada que se testimonia por la ex-sistencia escrita de la misma manera: EX-guión-S - por la ex-sistencia del sexo.

Vean, éste es el tipo de cosas que al fin de cuentas les aporto en este comienzo del año, a saber lo que llamaré no está tan mal para un comienzo de año - lo que llamaré unas verdades primeras; no se trata, por supuesto, de que en el intervalo que nos ha separado desde hace algo como, ahora, más de 3 semanas, no se trata de que no he trabajado. He trabajado con unas cositas de las que ahí en el pizarrón ven una muestra. Esto, como pueden verlo, es un nudo borromeo. No difiere de aquel que, se los recuerdo, yo dibujo habitualmente y que se hace así, no difiere sino en algo que no es descuidable, esto es que éste puede distenderse de tal manera que haya 2 extremos como redondeles y que sea el que está en el medio el que haga la unión. La diferencia es la siguiente: supongan que sean 3 elementos como éste, el del medio , uniéndose de manera circular - ustedes ven bien, espero, cómo puede hacerse eso, no hay necesidad que les trace el asunto en el

pizarrón, y bien, eso se simplifica así, porque es lo mismo.

gráfico(62)

Naturalmente, no es solamente con eso que me contento, pasé mis vacaciones elucubrando muchos otros con la esperanza de encontrar uno bueno que serviría de soporte, de soporte, entiendo cómodo, para lo que hoy he comenzado a contarles como verdades primeras. Y bien, cosa sorprendente, eso no anda solito. No es que yo crea que no tengo razón en hallar en el nudo lo que soporta nuestra consistencia. Pero ya es un signo que ese nudo no pueda deducirlo sino de una cadena, a saber de algo que no es para nada de la misma naturaleza: cadena o link, en inglés, no es lo mismo que un nudo.

Pero retomemos el ronroneo de las verdades llamadas primeras, llamadas por mí como tales. Está claro que el esbozo mismo de lo que se llama el pensamiento, todo lo que hace sentido desde que eso muestra la punta de su nariz, comporta una referencia, una gravitación al acto sexual, por poco evidente que sea este acto. El término mismo de acto implica la polaridad activo-pasivo, lo que ya es comprometerse en un falso sentido: es lo que se llama el conocimiento, con esta ambigüedad de que lo activo, es lo que nosotros conocemos, pero que nos imaginamos que, haciendo esfuerzos para conocer, nosotros somos activos. El conocimiento entonces, desde el comienzo se muestra lo que es: engañoso. Es precisamente por eso que todo debe ser retomado al comienzo a partir de la opacidad sexual. Digo opacidad por lo siguiente: que primeramente no nos percatamos de que lo sexual no funda en nada ninguna relación. Esto implica, al gusto del pensamiento, que no hay responsabilidad, en el sentido en que responsabilidad quiere decir no-respuesta o respuesta de lado, no hay responsabilidad sino sexual, de lo que al fin de cuentas todo el mundo tiene el sentimiento. Pero, por el contrario, que lo que he llamado el saber-hacer va mucho más allá, y añade a ello el artificio que imputamos a Dios, de un modo completamente gratuito, como Joyce insiste en ello, porque es una artimaña que le ha hecho cosquillas en alguna parte de lo que se llama el pensamiento, no es Dios quien ha cometido esta artimaña que se llama el universo; imputamos a Dios lo que es asunto del artista, cuyo primer modelo es, como todos sabemos, el alfarero, y (del que) se dice que, ¿con qué, por otra parte? Que ha modelado así esta artimaña que se llama, no por azar, el universo. Lo que no quiere decir más que una sola cosa, es que hay el uno. Hay el uno, pero no se sabe dónde. Es más que improbable que este uno constituya el universo.

El Otro del Otro real, es decir imposible, es la idea que tenemos del artificio en tanto que es un hacer (*faire*) - F A I R E, ¡no escriban a eso como hierro (*fer*)! - un hacer que nos escapa, es decir que desborda en mucho el goce que podemos tener de él. Este goce completamente flaco, es lo que llamamos el espíritu. Todo esto implica una noción de lo Real, por supuesto. Por supuesto, que es preciso que la hagamos distinta de lo Simbólico y de lo Imaginario. El único fastidio - es el caso decirlo, verán inmediatamente por qué - es que lo real haga sentido en este asunto, mientras que si ustedes ahondan en lo que yo quiero decir por medio de esta noción de lo real, aparece que es en tanto que no tiene sentido, que excluye el sentido, o más exactamente que se deposita por estar excluido de él, que lo real se funda.

Vean, yo les cuento eso como lo pienso. Es para que ustedes lo sepan que se los digo.

La forma más desprovista de sentido de lo que sin embargo se imagina, es la consistencia. Nada nos fuerza a imaginar la consistencia, figúrense. Aquí tengo un libraco que se llama *Surface and Symbol*, que añade a ello que es un estudio - hay que saberlo, pues sin este subtítulo, ¿cómo lo sabríamos? - que añade *The consistency of James Joyce's Ulysses*, por Robert M. Adams. Hay ahí algo como un presentimiento de la distinción de lo Imaginario y de lo Simbólico, como prueba: un capítulo donde, después de haber titulado el libro *Surface and Symbol*, un capítulo entero que se interroga, quiero decir que pone un signo de interrogación, sobre *"Surface or Symbol*", Superficie o Símbolo. ¿Qué es lo que quiere decir la consistencia? Eso quiere decir lo que se mantiene junto, y es precisamente por eso que esto está simbolizado en este caso por la superficie, porque, pobres de nosotros, sólo tenemos idea de consistencia por lo que hace bolsa o trapo. Es la primera idea que tenemos de ella. Incluso el cuerpo, es como piel que retiene en su bolsa un montón de órganos que lo sentimos. En otros términos, esta consistencia muestra la cuerda(63). Pero la capacidad de abstracción imaginativa es tan débil que de esta cuerda, esta cuerda mostrada como residuo de la consistencia, que de esta cuerda excluye el nudo. Ahora bien, es sobre eso quizá que puedo aportar el único grano de sal del que al fin de cuentas me reconozca responsable; en una cuerda el nudo es todo lo que ex-siste -en el sentido propio del término, tal como lo escribo- es todo lo que ex-siste propiamente hablando. No es por nada, quiero decir, no es sin causa oculta que he debido, para ordenarles un acceso a ese nudo, comenzar por la cadena, donde hay elementos que son distintos, elementos que consisten entonces en algunas formas de la cuerda, es decir: o bien en tanto que es una recta que debemos suponer infinita para que el nudo no se desanude, o bien en tanto que lo que he llamado redondel de hilo, dicho de otro modo cuerda que se anuda a sí misma o más exactamente que se une por una costura (*épissure*) de manera que el nudo, propiamente hablando, no constituye su consistencia, porque de todos modos hay que distinguir consistencia y nudo. El nudo ex-siste, ex-siste al elemento cuerda, cuerda consistente.

Un nudo, entonces, eso puede hacerse - es precisamente por eso que he tomado su camino - por costura (*raboutage*) elemental. He procedido así porque me pareció que era lo más didáctico, vista la mentalidad. No tengo necesidad de decir más: la sentil-mentalidad propia del *parl'être*, la mentalidad en tanto que, puesto que la siente, siente su fardo, la mientalidad en tanto que él miente: es un hecho. ¿Qué es un hecho? Es justamente él quien lo hace. No hay hecho más que por el hecho de que el *parl'être* lo diga. No hay otros hechos que aquellos que el *parl'être* reconoce como tales diciéndolos. No hay hechos más que de artificios. Y es un hecho que él miente, es decir que instaura en el reconocimiento falsos hechos, esto porque tiene la mentalidad, es decir el amor propio. Este es el principio de la imaginación. El adora su cuerpo. Lo adora porque cree que lo tiene. En realidad no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia - mental, por supuesto. ¡Su cuerpo abandona el campo a todo instante! Ya es bastante milagroso que subsista durante un tiempo, el tiempo de esta consumación que es de hecho, por el hecho de decirlo, inexorable en cuanto que nada hace allí por que ella no es reabsortiva. Este es un hecho constatado, incluso en los animales: el cuerpo no se evapora, es consistente, y esto es lo que le es, a la mentalidad, antipático, únicamente porque ella allí cree(64), tener un cuerpo para adorar: ésta es la raíz de lo Imaginario. Yo lo panzo (*panse*), P A N S E, es decir lo hago panza, entonces lo sufro, ¡es a eso que eso se resume! Es lo sexual lo que miente ahí dentro por contarse demasiado, a falta de la abstracción imaginaria mencionada más arriba, la que se reduce a la consistencia. Pues lo concreto, lo único que

conocemos, es siempre la adoración sexual, es decir la equivocación (*méprise*), dicho de otro modo el desprecio (*mépris*). Lo que se adora es supuesto - cf. el caso de Dios - no tener ninguna mentalidad. Lo que no es verdadero más que para el cuerpo considerado como tal, quiero decir adorado, puesto que es la única relación que el *parl'être* tiene con su cuerpo, al punto que cuando adora a otro, otro cuerpo, esto es siempre sospechoso; pues eso comporta el mismo desprecio verdadero, puesto que se trata de la verdad.

¿Qué es la verdad, como decía el otro? ¿Qué es decir - como durante el comienzo del tiempo en que yo boludeaba, se me reprochaba no decirlo - qué es decir lo verdadero sobre lo verdadero? Esto es no hacer nada más que lo que hice efectivamente: seguir a la huella lo Real, lo Real que no consiste y que no existe(65) sino en el nudo.

La función de la prisa (*hâte*). Es preciso que yo me àpresure. Naturalmente no llegaré al final, aunque no haya ganduleado. Pero abrochar el nudo imprudentemente, eso simplemente quiere decir ir un poco rápido. El nudo tal vez que yo hago, ahí el de la derecha ? o el de la izquierda *ƒ*, es quizá un poco insuficiente. Es incluso por eso que yo he buscado dónde haya más cruzamientos que eso. Pero atengámonos al principio, al principio que, en suma, es preciso haber hallado (nota del traductor(66)). He sido conducido a él por la relación sexual, es decir por la histeria en tanto que ella es la última realidad perceptible como Freud lo percibió muy bien, la última usteron realidad sobre lo que es la relación sexual precisamente. Es ahí que Freud aprendió su b-a ba. Lo que no le impidió formular la pregunta: W w d W: *"Was will das Weib?".* Sólo cometía un error, pensaba que había *das Weib*. No hay más que *ein Weib*:

W wd W

WweW

Entonces, ahora, de todos modos voy a darles un bocadito. Quisiera ilustrar eso por algo que haga soporte y que es precisamente aquello de lo que se trata en la pregunta. Ya he hablado en un tiempo del enigma. Escribí eso como E mayúscula índice e minúscula: Ee. Se trata de la enunciación y del enunciado. Un enigma, como el nombre lo indica, es una enunciación tal que no se encuentra su enunciado. En el libraco del que les hablaba recién, el de R. M, Adams, más fácil, espero, de encontrar, que ese famoso *Portrait of the Artist as a Young man* que de todos modos pueden encontrar, con la única condició de no exigir tener al final todo el criticismo que Chester Anderson tuvo el cuidado de añadirle - *Surface and Symbol* está editado por Oxford *University Press*, es fácil de tener; Oxford University Press tiene también una oficina en New York - entonces, ahí, en ese R. M. Adams, encontrarán ahí algo que tiene su valor. A saber que en los primeros capítulos de *Ulysses*, cuando va a enseñar junto a ese pueblo menudo que constituye una clase, si mi recuerdo es bueno, en el Trinity College, Joyce, es decir no Joyce sino Stephen, Stephen es decir el Joyce que imagina y, como Joyce no es un tonto, que no adora. Muy lejos de eso: es suficiente que hable de Stephen para reír burlonamente. Esto no está lejos de mi posición, de todos modos, cuando yo hablo de mí, ¡cuando hablo, en todo caso, de lo que les chamuyo! Entonces, ¿en qué consiste el enigma? Es un arte que llamaré de entre las líneas, para hacer alusión a la cuerda. No se ve por qué las líneas de lo que está escrito, eso no sería anudado por una segunda cuerda. Así me he puesto a soñar y debo decir que todo lo que he podido consumir de historia de la escritura, incluso de teoría de la escritura - hay un llamado Février que ha hecho la historia de la escritura, hay otro que se llama Guelb que ha hecho una teoría de la escritura - la escritura, eso me interesa, puesto que pienso, así, que históricamente es por unos pequeños pedazos de escritura que se ha entrado en lo Real, a saber que se ha cesado de imaginar, que la escritura de las pequeñas letras matemáticas, es eso lo que soporta lo Real. Pero, Buen Dios, ¿cómo se hace eso? Así, he franqueado algo que me parece, digamos, verosímil. Me he dicho que la escritura, eso siempre debía tener algo que ver con la manera en que escribimos el nudo.



Es evidente que un nudo, eso se escribe así, corrientemente (nota del traductor(67)). Eso da ya una S, es decir algo que de todos modos tiene muchas relaciones con la instancia de la letra tal como la soporto. Y luego, eso da un cuerpo, un cuerpo así, verosímil a la belleza. Porque hay que decir que había un llamado Hogarth que se había interrogado mucho sobre la belleza y que pensaba que la belleza, eso siempre tenía algo con esta doble inflexión. Es una boludez, por supuesto. Pero, en fin, eso tendería a ligar la belleza con algo distinto que lo obsceno, es decir con lo Real. En suma, no habría bello más que la escritura, lo que... lo que ¿por qué no?

Bueno, pero volvamos a Stephen, que comienza también por una S. Stephen, es Joyce en tanto que descifra su propio enigma. No llega lejos. No llega lejos porque cree en todos sus síntomas. Sí, es muy impactante. El comienza por - comienza: él comenzó mucho antes, escupió algunos pequeños fragmentos, en fin, incluso poemas. Sus poemas, no es lo mejor que hizo. Pero, en fin, él cree en algunas cosas. Cree en la conciencia increada de su raza. Es así que termina el retrato del artista considerado como un joven hombre. Es evidente que eso no llega lejos. Pero, en fin, termina bien. Está: '*old father*, 27 de Abril" - es la última frase del *Portrait of an artist, of the artist* - ven, cometí el lapsus: retrato de un artista - *as a young man*, mientras que él se creía the artist *"old father, old artificier, stand me now and ever in good state":* ténme al calor de entonces y de ahora. Es a su padre que él dirige esta plegaria, su padre que, justamente, se distingue por ser lo que podemos llamar, en fin, un padre indigno, un padre carente, al que en todo Ulysses él se pone a buscar bajo unas especies donde no lo encuentra en ningún grado, porque hay evidentemente un padre en alguna parte, que es Bloom, un padre que se busca un hijo, pero Stephen le opone un: muy poco para mí, después del padre que he tenido, estoy hasta la coronilla, basta de padre. Y sobre todo que este Bloom, este Bloom en cuestión, no es tentador. Pero, en fin, es singular que haya esta gravitación entre los pensamientos de Bloom y de Stephen, la que se prosigue durante toda la novela e incluso hasta el punto que Adams, cuyo nombre respira más judería que Bloom, que Adams esté muy sorprendido por algunos pequeños índices que descubre, singularmente como que es por demás inverosímil atribuir a Bloom un conocimiento de Shakespeare que manifiestamente no tiene, un conocimiento de Shakespeare que por otra parte no es de ningún modo forzosamente el bueno, cualquiera que sea el que Stephen tenga, porque esto es suponer a Shakespeare unas relaciones con cierto herborista que vivía en el mismo rincón que Shakespeare en Londres y que, a pesar de todo, eso es verdaderamente una suposición.

Que la cosa se le ocurra a Bloom es algo que Adams subraya como superando los límites de lo que puede ser justamente imputado a Bloom (...)(68). En verdad, hay todo un capítulo, que es aquél del que les hablé: *"Surface or Symbol",* hay todo un capítulo donde estrictamente no se trata más que de eso. Esto es al punto que culmina en un "*Blephen*" y "*Stoom*" -puesto que recién cometí un lapsus - Blephen y Stoom que se encuentran en el texto del Ulysses y que manifiestamente muestran que no es forzosamente del mismo significante que ellos están hechos, es verdaderamente de la misma materia. Ulysses es el testimonio de eso por lo cual Joyce queda enraizado en su padre, aún renegándolo; y es precisamente eso lo que es su síntoma. Yo he dicho de él que era el síntoma. Toda su obra es un largo testimonio de ello. Exiles, es verdaderamente la aproximación de algo que es para él el síntoma central, en lo que, por supuesto, de lo que se trata es del síntoma hecho de la carencia propia de la relación sexual. Pero esta carencia no toma cualquier forma. Es necesario que esta carencia tome una forma; y esta forma es la de lo que lo anudaba a su mujer, a la llamada Nora, durante el reino de la cual él elucubra los Exiles, los Exiliados, como se lo tradujo, mientras que eso también quiere decir los exilios. Exilio, no puede haber mejor término para expresar la no-relación, y es precisamente alrededor de esa no-relación que gira todo lo que hay en Exiles. La no-relación, es precisamente esto: es que no hay verdaderamente ninguna razón para que "una mujer entre otras" él la tenga por su mujer, que "una mujer entre otras" es también aquella que tiene relación con cualquier otro hombre. Y es precisamente de ese cualquier otro hombre que se trata en el personaje que él imagina y para el cual, en esta fecha de su vida, él sabe abrir la elección de la una mujer en cuestión, que en este caso no es otra que Nora. El Retrato, el retrato que él ha terminado en esa época, la que yo evocaba a propósito de la conciencia increada de su raza, a propósito de la cual él invoca al "*artificer*" por excelencia que sería su padre, mientras que es él el "*artificer*", que es él quien sabe lo que tiene que hacer, pero que cree que hay una conciencia increada de una raza cualquiera - lo que es una gran ilusión - que cree también que hay un *"book of himself".* ¡Qué idea, hacerse ser un libro! ¡Eso sólo se le puede ocurrir a un poeta desmirriado (*rabougri*), a un bribón (*bougre*) de poeta! ¿Por qué no dice más bien que es un nudo?

Ulysses lleguemos ahí, que se pueda analizarlo, puesto que esto es sin duda lo que realiza un tal Chechner -así, mientras que soñaba, creí que se llamaba Chéchère, era más fácil de escribir; no, se llama Chechner; es lamentable, ¡él no es para nada Chéchère! El se imagina que es analista porque ha leído muchos libros analíticos; ésta es una ilusión bastante difundida entre los analistas, justamente. Y, entonces, analiza Ulysses. Eso da, eso produce una impresión absolutamente terrorifica. Contrariamente a *Surface and Symbol*, este análisis de *Ulysses* naturalmente exhaustiva, porque uno no puede detenerse cuando se analiza un libraco. Freud, a pesar de todo, no ha hecho al respecto más que unos artículos, y unos artículos limitados. Por lo demás, aparte de Dostoievski, hablando proriamente no analizó novelas, hizo una pequeña alusión al Rosmersholm de Ibsen. Pero, en fin, él se contuvo. Eso verdaderamente da la idea de que la imaginación del novelista, quiero decir que la reina en Ulysses, es para arrojar al canasto. Por otra parte, eso de ningún modo es algo que sea mi sentimiento. Pero, de todos modos es preciso obligarse a recoger allí, en este Ulysses algunas verdades primeras, y esto es lo que yo abordaba a propósito del enigma. Vean lo que a sus alumnos propone el querido Joyce, Joyce bajo las especies de Stephen, como enigma, es una enunciación:

"*The cock crew* —el gallo cantó—

the sky was blue, the bells in heaven —las campanas en el cielo—

were striking eleven —estaban dando las once—

t'is time for this poor soul —es tiempo para que esta pobre alma –

to go to heaven".

¿A qué no adivinan cuál es la clave, cuál es la respuesta?. Es la que después, por supuesto, que toda la clase haya dado la lengua al gato, Joyce suministra: *"The fox burying his grand'mother under a bush*". Es el zorro enterrando a su abuela bajo un arbusto (nota del traductor(69)). Eso no parece nada. Pero es indiscutible que, aparte de la incoherencia(70) de la enunciación, de la que les hago observar que está en verso, es decir que es un poema, que se sigue, que es una creación, que aparte (de eso) este *fox*, este pequeño zorro que entierra a su abuela bajo un arbusto es verdaderamente una cosa miserable.

¿Qué es lo que eso puede tener como eco para... no diría, seguramente, para todas las personas que están en este recinto, sino para aquellas que son analistas?. Es que el análisis, es eso: es la respuesta a un enigma, y una respuesta, hay que decirlo por este ejemplo, muy especialmente boluda. Es precisamente por eso que hay que conservar la cuerda, quiero decir que si no se tiene la idea de dónde termina la cuerda - en el nudo de la no-relación sexual - el riesgo es tartajear. El sentido - ¡ah, sería necesario que les muestre eso! - el sentido resulta de un campo entre lo Imaginario y lo Simbólico, esto va de suyo, seguramente. Porque si pensamos que no hay Otro del Otro, al menos no goce de este Otro del Otro, es preciso que hagamos la sutura(71) en alguna parte, aquí especialmente, entre lo Simbólico que sería ese campo y lo Imaginario que está aquí. Por supuesto, aquí está el objeto a minúscula, la causa del deseo.

gráfico(72)

Es preciso que en alguna parte hagamos el nudo, el nudo de lo Imaginario y del saber inconsciente, que aquí en alguna parte hagamos una costura, todo eso para obtener un sentido, lo que es el objeto de la respuesta del analista a lo expuesto por el analizante a lo largo de su síntoma. Cuando hacemos esta costura, al mismo tiempo hacemos otra, ésta, aquí, entre, precisamente, lo que es síntoma y lo Real, es decir que, por algún lado, le enseñamos (...)(73) a coser (*episser*) (con 2 S), a hacer costura entre su síntoma y lo Real parásito del goce, lo que es cárácterístico de nuestra operación.

Volver este goce (*jouissance*) posible, es lo mismo que lo que yo escribiré: y'oigo-sentido (*j'ouis-sens*). Es lo mismo que oír (*ouir*) un sentido (*sens*). Es de sutura y de costura que se trata en el análisis. Pero hay que decir que las instancias debemos considerarlas como separadas realmente. Imaginario, Simbólico y Real no se confunden. Encontrar un sentido implica saber cuál es el nudo, y coserlo bien gracias a un artificio. Hacer un nudo con lo que yo llamaré un cade-nudo borromeo, ¿es que ahí no hay abuso? Es sobre esta cuestión, que dejaré pendiente, que los abandono.

No le he dejado tiempo a este querido Jacques Aubert, con quien contaba para pasarle la escupidera durante el resto de la sesión, para que les hable ahora. Es tiempo de que nos separemos; pero la próxima vez, dado lo que le he escuchado, puesto que tuvo la bondad de llamarme el viernes por teléfono, dado lo que le he escuchado, creo que él podrá (hablarles) sobre lo que es del Bloom en cuestión, a saber de alguien que no está peor ubicado que otro para pescar algo en el análisis, puesto que es un judío, puesto que sobre este Bloom y sobre la manera en que se siente la suspensión entre los sexos, la que hace que el citado Bloom no pueda sino interrogarse si él es un padre o una madre, esto es algo que hace el texto de Joyce, quien seguramente tiene mil irradiaciones en ese texto de Joyce, a saber que respecto a su mujer él tiene los sentimientos de una madre: cree llevarla en su vientre, y ése precisamente es, sobre todo, el peor extravío de lo que uno puede experimentar frente a alguien que uno ama. ¿Y por qué no? Hay que explicar bien el amor, y explicarlo por una suerte de locura. Esto es precisamente lo primero que está al alcance de la mano. Es sobre eso que los abandono y que espero que para esta sesión de apertura ustedes no hayan sido demasiado engañados.



Agradecimientos a Jacques Aubert

20 de Enero de 1976

Nota del traductor(74)

Debe parecerles, lo supongo si ustedes no están demasiado atrasados para eso, debe parecerles que estoy embarazado con Joyce como un pescado con una manzana. Esto esta ligado evidentemente - puedo decirlo porque estos días lo experimento a diario - esto esta ligado evidentemente a mi falta de practica, digamos a mi inexperiencia de la lengua en la que él escribe, no es que yo sea totalmente ignorante del inglés. Pero, justamente, él escribe el inglés con esos refinamientos particulares que hacen que la lengua, inglesa en este caso, él la desarticule. No hay que creer que eso comienza con *Finnegans Wake*. Mucho antes de *Finnegans Wake*, él tiene una manera de hachar las frases, en Ulysses

especialmente, esto es verdaderamente un proceso que se ejerce en el sentido de dar a la lengua en la que escribe un otro uso, un uso, en todo caso, que esta lejos de ser ordinario. Eso forma parte de saber hacer y al respecto ya he citado el artículo de Sollers; no estaría mal que ustedes midieran su pertinencia.

Entonces, de ello resulta que esta mañana voy a dejar la palabra a alguien que tiene una práctica mucho más extensa que la mía, no solamente de la lengua inglesa, si no de Joyce, de Joyce especialmente. Se trata de Jacques Aubert y, para no eternizarme, inmediatamente voy a dejarle la palabra, puesto que ha tenido a bien tomar mi relevo. Lo escucharé con toda la medida que he tomado de eu experiencia de Joyce. Lo escucharé ,y espero que las reflexiones - pequeñas: no le aconsejo abreviar, muy lejos de eso - las pequeñas reflexiones que tendré que añadir a ello estarán hechas con todo el respeto que le debo por el hecho de que me haya introducido en lo que he llamado Joyce, el síntoma(75).

Jacques AUBERT: En Junio último, Lacan anunció que Joyce se encontraría en su camino. El hecho de que hoy yo esté aquí no significa de ningún modo que me encuentre sobre esa vía regia. Hay que precisar inmediatamente que yo estoy más bien sobre las banquinas, y en general ustedes saben por qué se las señala, a las banquinas, y que más bien son palabras a la vera del camino las que van a escuchar.

Es preciso que yo agradezca a Jacques Lacan por haberme invitado a producir un trabajo chapucero (*bâclé*). Chapucero, preciso entonces: un trabajo no abrochado (*bouclé*) , no abrochado para nada, no bien hecho y no articulado demasiado bien sobre lo que es de los nudos.

Por otro lado, quisiera indicar que lo que voy a decirles parte de un cierto sentimiento que he tendo de lo que se hilvanaba en el texto de Joyce, en algunos textos de Joyce, en algunos puntos, que se trataba de algo que Joyce hilvanaba. Y esta conciencia del hilván me lleva justamente a no insistir sobre lo que podría constituir al contrario pieza definitiva.

Para situar el punto del que he partido por accidente, es preciso que yo diga que se trata, muy didácticamente, de un pequeño trozo de *Circe(76)*, de un pequeño trozo de intercambio en *Circe*, ese capítulo de *Ulises* que a posteriori se llamó *Circe*, y que es el capítulo, se dice, de la alucinación, cuyo arte, se dice, es la magia, pero cuya categoría es la alucinación. Algunos elementos cuyo estatuto es demasiado pronto para asignar, vuelven de los capítulos precedentes. Se trata de personajes verdaderos o ficticios. Se trata de objetos, se trata de significantes. Pero lo que es interesante también, es la manera en que eso vuelve, la manera en que eso tiene que ver manifiestamente con la palabra, con una palabra. Esto está señalado desde el comienzo, puesto que los dos primeros personajes, si me atrevo a decir, son los llamados y las respuestas que marcan bien esa dimensión, dimensión que se desarrolla en la forma del capítulo por una escritura ostensiblemente dramática.

Entonces, una dimensión de la palabra y, en definitiva, de los tipos de instauración de lugar de donde eso habla. Lo importante es que eso habla y eso parte en todos los sentidos, que todo puede ser allí impersonado. Para retomar un término que vamos a encontrar en seguida, todo puede personar en ese texto. Todo puede ser ocasión de efectos de voz a través de la máscara.

Esta es una de esas funciones, el detalle de una de esas funciones, digamos quizá un funcionamiento de una de esas funciones que he creído distinguir muy cerca del comienzo del capitulo en un intercambio entre Bloom y aquél que se supone que es su padre, Rudolph, muerto hace 18 años. Entonces, les leo el pasaje, el breve intercambio en cuestión. Se encuentra en la página 429 de la edición francesa, en la página 437 de la edición americana (nota del traducrtor(77)). Rudolph ha surgido ante todo como Sabio de Sión. Tiene un rostro que es el de, se nos dice, dice una indicación escénica, que es el de un Sabio de Sión y, tras algunos reproches a su hijo, dice esto: *"¿Qué haces aquí, en este lugar? Y tu alma, ¿qué haces con?".* El está justamente reputado de no manejar bien la lengua inglesa. Originario de Hungría, tiene la reputación de no poseer el manejo de la lengua inglesa. Tantea el rostro inerte de Bloom con garras temblorosas de viejo buitre. *"¿No eres tú mi hijo Leopold, nieto de Leopold? ¿No eres mi querido hijo Leopold, quien ha abandonado la casa de su padre y quien ha abandonado el Dios de sus padres, Abraham y Jacob?"* (nota del traductor(78)).

Entonces, lo que aquí sucede a primera vista, para el lector de *Ulises*, es un fenómeno descrito varias veces por el propio Bloom bajo la expresión de "arreglo retrospectivo", *retrospective arrangement*, es un término que retorna bastante a menudo en los pensamientos de Bloom a lo largo del libraco. Y entonces, el lector no puede dejar de ser sensible a este arreglo retrospectivo. No puede dejar de ser sensible al hecho de que se trata de un arreglo a partir de una cita favorita del padre, cita de un texto literario que, según toda apariencia, ha tenido algunos efectos sobre él; y este texto se encuentra en la página 75 de la edición frencesa (nota del traductor(79)). He aquí el texto de la página 75: *"¡La voz de Nathan! ¡La voz de su hijo! ¡Escucho la voz de Nathan, quien dejó a su padre morir de dolor y de pena en mis brazos, quien abandonó la casa de su padre y el Dios de su padre!".* Vemos que lo que vuelve es ligeramente diferente; pero, antes de desgajar esta diferencia, quisiera indicar los que me parecen ser los efectos de este volver diferente sobre Bloom. ¿Qué responde él, en el episodio de *Circe*? Responde lo siguiente - ante todo les doy el francés: "Bloom (prudente) - Creo que sí, padre. Mosenthal. Todo lo que nos queda de él."

Y entonces, aquí voy a escribir el texto inglés de esta frase: Bloom (*with precaution*) - *I supposse so. Mosenthal;. All that's left of him.*

El texto inglés dice *"with precaution"*; Bloom prudente, ésta es precisamente una función de Bloom, descrito a lo largo de Ulises como el prudente, el prudente es su aspecto que es a medias Ulises, porque Ulises no es simplemente eso, y es descrito varias veces en un lenguaje un poco inspirado por la masonería: *the prudent member,* el miembro prudente. Y es en su función de miembro prudente que lo encontramos aquí. Y el miembro prudente dice: *I suppose so*, lo supongo - y no creo que sí, como dice la traducción francesa - yo supongo así, yo sub-pongo asi, yo supongo algo para responder a esta pregunta: ¿no eres tú mi hijo? Entonces, yo sub-pongo de tal modo, lo que en principio remite a lo que ha dicho el padre, pero que de paso, desde que se sigue el texto, adquiere otra figura. Pues inmediatamente tenemos esta detención, señalada por lo que los ingleses y Los anglosajones llaman *period*, algo que hace período, un punto que no es de suspensión, si no de súspenso, y un punto a partir del cual surge Mosenthal, de nuevo puntuado, de

nuevo puesto en período. Alrededor de este nombre propio, justamente, algo se articula y se desarticula al mismo tiempo, algo se articula (y) se desarticula de la sub-posición anunciada. ¿Cuál es pues este agente (*suppôt*), cuál es pues, más netamente, esta función de "sub-pote" (*sous-pot*), de "agente(80)", de Mosenthal? Aquí, en este contexto, relaciona, este significante tiene por función relacionar la palabra del padre con el autor de un texto, con el autor precisamente del texto que acaba de ser evocado por el padre. Pero vemos bien que, en su brutalidad, ese significante produce más opacidad que otra cosa, y el lector es llevado a desprender, a volver a hallar a qué pensamiento remite, en qué desplazamiento está implicado este significante. Hay uno de estos desplazamientos que es evidente, es que en el texto digamos primero, el de los Lotófagos, el de la página 75-76, el nombre en cuestión, el nombre del autor figura antes de la cita; aquí está en posición de firma e igualmente está en posición de respuesta. Esto es muy seductor, está muy bien, y luego, es Moisés, entonces eso produce placer. Pero si tenemos en mente, como siempre uno siempre tiene eso en mente, porque uno pasa su tiempo releyendo - el lugar que era el de Mosenthal en el primer texto, encontramos que ahí ésa era una respuesta desplazada a una pregunta sobre la existencia del verdadero nombre, una pregunta que no llegaba a formularse más que de una manera elocuentemente vacilante. Y es necesario que yo escriba aquí otra frase, que es precisamente la pregunta a la cual se presumia que Mosenthal responde: *What is this the right name is? By M(osenthal) it is. Rachel is it?. No*.

Entonces, para medirlo bien, he puesto la continuación, que de todos modos quizás tiene también un cierto interés. Mosenthal, incluso si un germánico que conoce su argot entiende allí otra cosa, salvo una diéresis, Mosenthal es el nombre de un autor de una pieza de teatro de la que Bloom trata de volver a traducir el título original alemán, que de hecho es, un nombre Judío de mujer, un nombre que no ha sido conservado en inglés. Esta es una curiosidad, se trata de un melodrama que en alemán tenia por titulo Deborah, que fue traducido al inglés bajo el nombre de Lea, y esto es lo que Bloom trata de volver a encontrar. Entonces, él trata de volver a traducir el título original, que es un nombre de mujer. Y entonces eso toma la forma de esa búsqueda, y evidentemente se ve el Juego de escondida entre el nombre del autor y el de la criatura a nivel del arte, que pone en Juego a la vez el ser, con insistencia - el is insiste - y la problemática sexual, viniendo un patronimico en el lugar de un nombre de muchacha.

Entonces aquí el lector, a quien nada ha escapado en Ulises, dice que eso le hace pensar en otra cosa en Ulises, algo que resulta que tiene una relación con el propio Bloom; con el propio Bloom, y ahí les vuelvo a dar, les doy entonces - estoy desolado por hacerlo por pequeños fragmentos, pero simplemente sigo una marcha que ha sido la mía - les vuelvo a dar el primer pasaje en el cual se inscribían todas esas bellas cosas; se los doy en la traducción francesa, que ahí no es demasiado mala, salvo en algunos detalles: "*El señor Bloom se detuvo en la esquina de la calle, sus ojos errando sobre los altos carteles en color. Limonada de Cantrell y Cochrane (aromatizada). Exposición de verano en Cléry"* - eso es más bien saldos de verano en Cléry -*"No, él sigue derecho. Toma"* - entonces, "él sigue derecho", es alguien a quien acaba de hablar, de nuien se pregunta si está observándolo - *"'Toma. Esta noche Lea"* - es decir, la pieza en cuestión - *"Señora Bandman Palmer. Me gustaría volverla a ver en eso. Ella representaba Hamlet, anoche. Travesti."* - y entonces, es ahí justamente que comienza un pequeño pasaje sobre la problematica de los sexos; la expresión inglesa es *male impersonator*, hombre actor que ha tomado la persona (...)(81), actor hombre, *male impersonator*, pero que tanto puede aplicarse a una de las piezas, Hamlet, como a la otra, Lea. Es por otra parte alrededor de eso que eso va a girar: *"Ella representaba Hamlet, anoche. Travesti. Quizá él era una mujer. ¿Es por eso que Ofelia se ha suicidado?'*

Entonces, hay pues en un cierto nivel, el hecho de que el papel de Hamlet era representado muy frecuentemente por mujeres, y resulta que un crítico anglosajón había tenido la fantasía de analizar Hamlet en términos justamente de travesti, tomándolo de alguna manera, al travesti, en serio, y diciendo: allí, si Ofelia se suicida, es porque ella se dio cuenta de que Hamlet, de hecho, era una mujer, ¿tal vez él era una mujer? Entonces, este crítico, no lo invoco por azar, lo invoco en nombre de mi saber shakesperiano y Joyceano simplemente porque eso vuelve en otra parte en Ulises. Trato de limitar lo más posible las referencias externas. *"¿Es por eso que Ofelia se ha suicidado?"* El enunciado inglés es ligeramente diferente: *Why Ophelia commited suicide?* ¿Por qué Ofelia se ha suicidado? o bien ¿(cuál) es la razón por la cual Ofelia se ha suicidado?, lo que evidentemente no pasa a la traducción francesa, y pienso que de todos modos es importante subrayar. ¿Y qué viene a continuación?

!Pobre papá! ¡Cómo hablaba a menudo de Kate Bateman en ese papel! Esperaba todo el día a las puertas del Adelphi, en Londres, para entrar. Eso era el año anterior a mi nacimiento: 65. Y la Ristori en Viena" - y entonces, es ahí que comienza el título - "¿Cuál era el título?... etc." - se los hago gracias a una traducción: cualquiera, creo, puede fabricarla, no yo - *"Es por Mosenthal. ¿Es Raquel? No. La escena de la que él hablaba siempre, donde el viejo Abraham ciego reconoce la voz y le toca el rostro con sus dedos. ¡La voz de Nathan! ¡La voz de su hijo! Yo escucho la voz de Nathan, quien dejó a su padre morir de dolor y de pena en mis brazos, quien abandonó la casa de su padre y el dios de su padre."*

"Cada palabra es tan profunda, Leopold."

"¡Pobre papá! ¡Pobre hombre! Estoy contento de no haber entrado en la habitación para mirar su rostro. ¡Ese día! ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Bah! Quizá eso fue lo mejor para él."

En ese pasaje se encuentra pues en juego, en realidad, toda una serie de cuestiones: cuestión, no solamente sobre el ser y el nombre, sino sobre la existencia y el suicidio, y cuestión sobre el nombre - y ahí, voy a volver sobre este punto - sobre el nombre que de hecho es tanto el nombre de su padre como(82) el nombre del personaje central de la pieza, y, finalmente, la cuestión sobre el sexo que persona, que es lo que adentro hace personar(83). Entonces, tras la cuestión del nombre se encuentra el suicidio del padre, quien tiene esta otra carácterística, esto es que, precisamente, ha cambiado de nombre; es lo que se nos indica en otro pasaje, lo que, entonces, es presentado de una manera que me pareció curiosa. En un *pub*, un cierto número de clientes habituales se interrogan sobre Bloom: *"Es un judío renegado"*, dice uno de ellos, y en inglés eso se dice *pervert, perverted jew*. La palabra *pervert* en inglés significa renegado. Eso de ningún modo es una invención de Joyce, una astucia; por otra parte, ustedes encuentran hacia el final del *Retrato*: *"¿Usted trata de convertirse o de pervertirme?". Convert, pervert*, es así que eso funciona en inglés.

"Es un judío renegado que viene de Hungría, y es él quien ha sacado todos los planes según el sistema húngaro..." - Es esa historia del plan político del Sinn Fein - "...Obtuvo el cambio de nombre por decreto; no él, el padre" (nota del traductor(84)).

Entonces, parece que el padre ha cambiado de nombre, y lo ha cambiado de una manera que es bastante interesante, según una fórmula jurídica que se llama *deed poll, deed*, es decir un acto/a(85), pero *poll* evoca, describe de alguna manera lo que es el acto/a desde el punto de vista del documento: es un documento que esta recortado, y este *poll* que describe lo que está recortado es igualmente lo que describe lo que esta descabezado, lo que está decapitado, un renacuajo, un árbol que ha sido decapitado(86), eso es a *pollard*, y *poll* puede también definir la cabeza. Entonces, el *deed poll* , es ese tipo particular de acta que está recortada. Tiene esa cárácteristica de no comportar más que una parte(87); es un acta que es - es por eso que se dice "por decreto" - ha decretado que...., y eso se opone, se distingue al menos de indenture, que es un acta desgarrada según justamente una indentación, para ser confiada a las partes, a las dos partes, a las dos o varias partes. Entonces, se nos dice, nos dice Joyce, es de esta manera que el padre ha cambiado de nombre. Ha cambiado de nombre, ha cambiado ¿cual nombre?

-. ¿Es primo del dentista Bloom?, dice Jack Power.

"- De ninguna manera, dice Martín. Sólo tienen de común el nombre. Se llamaba Virag. Es el nombre del padre que se envenenó" (nota del traductor(88))

Y en inglés, eso da esto: *The father' s name that poisoned himself*, donde se escucha casi que es el nombre el que se envenenó. *The father´s name*, hay una especie de juego sobre el genitivo, sobre la posición del nombre del padre, que hace que sea el nombre el que parece haberse envenenado, Virag. Virag vuelve a aparecer - es evocado en varios sitios en *Ulises* - vuelve a aparecer en *Circe*. Pero lo que reaparece en Circe, al Comienzo, es una virago designada como tal: virago. Entonces, es aquí que quizá podemos recordar lo que es virago, es decir el nombre que en la Vulgata, en La traducción de la Biblia por San Jeronimo, sirve para designar a la mujer desde el punto de vista de Adán; en el Génesis, el hombre es llevado a nombrar a la mujer: *"Tú te llamarás mujer (femme)"*. El la llama Virago, puesto que ella es un poquito hombre (*homme*): ella es *fomme(89)*, si quieren... salvo en un aspecto(90).

Llegado a este punto de mis elucubraciones y de mis tanteos entre las líneas de Ulises, quisiera distinguir en este almocárabe lo que tiene apariencia de agujero. Pues evidentemente uno está tentado a utilizar para una interpretación, con vistas a una interpretación, un esquema que se extraería del suicidio, del cambio de nombre, del rechazo de Bloom a ver el rostro de su padre muerto, evidentemente resultaría muy amable y muy complaciente que reapareciera todo eso en *Circe*, en la alucinación. Pero, vean quizá no sea completamente suficiente, incluso si hay verdad en eso, no completamente suficiente para hacer funcionar el texto, por ejemplo para dar cuenta del pasaje: "¡ Pobre papá! ¡Pobre hombre!". En el primer pasaje, él decía, después de: *"Cada palabra es tan profunda, Leopold",* relaciónando el comentario de papá sobre la pieza: *"¡Pobre papá! ¡ Pobre hombre!",* lo que quizá tampoco era muy amable con las palabras de papá, *"Estoy contento de no haber entrado en la habitación para mirar su rostro"* - estoy contento - *"¡Ese día! ¡ Dios mío! ¡Dios mío! ¡Bah! Quizá eso fue lo mejor para él".*

En fin, resumidamente, hay un montón de cosas así, de las que también habría que dar cuenta, de todos modos, y sobre todo habría que llegar a dar cuenta de los efectos producidos en la redistribución dramática que constituye *Circe*. Pues eso se sostiene, pues eso funciona, pues de todos modos hay algunas cosas que suceden justamente a parte de lo que hace apariencia de agujero. Y yo pienso, justamente, que el golpe de mano de Joyce consiste, entre otras cosas, en desplazar el aspecto de agujero de manera de permitir ciertos efectos. Se percibe por ejemplo que la desaparición de la voz del hijo en la cita dada, la voz del hijo, no es mencionada, no más que la muerte del padre. Pero en revancha, un efecto es producido por esta voz del hijo desplazada en réplica, una voz del hijo portadora, justamente, de un cierto saber-hacer sobre el significante. Esta precaución, esta habilidad al hablar, para suponer, para sub-poner, vemos que se propaga, vemos que se propaga según una lógica completamente elocuente: he hablado de la elocuencia del Mosenthal, muy retórico en período, y luego también por la articulación: Mosenthal. *All that's...* - ya tengo bastante, bastante al cabo - *All that's left of him.*

Entonces, aquí es preciso que les dé la frase inglesa. Lo que decia Rudolph en *Circe*, lo que repetía, es: *Are you not my dear son Leopold who left the house oh his father and left the god of his fathers, Abraham and Jacob?*, que ha dejado, que se ha marchado, que ha abandonado. Entonces*: All that's left of him*: todo lo que queda de él, todo lo que abandona de él - de todos modos, ya no esté tan mal - todo lo que abandona de él, y luego, también*, All that's left of him*: todo lo que está a la izquierda de él.

Entonces, evidentemente, ni se piensa en lo que indica el Credo sobre los lugares respectivos del padre y del hijo, arriba, eso indica suficientemente sobre el respeto implicado ahí dentro: todo lo que queda de él, un nombre, un nombre de autor; todo lo que está a la izquierda de él, es decir de todos modos algo que no es del verdadero hijo. No sé dónde hay que detenerse en esto, me estremezco, más vale que me detenga. Lo que es seguro, es que eso le produce placer a Bloom, a él también - eso me produjo placer a mí, cuando lo vi - eso le produjo placer, a él, esto es seguro, y eso se ha entendido. Eso se ha entendido, ¿y cómo lo vemos? Es que papá no está para nada contento. La réplica siguiente, comienza por: Rudolph; (*Severely*) *One night they bring you home drunk...* etc.: una noche, te trajeron borracho. Severamente, dicho de otro modo: te lo ruego, no hay humor desplazado; hablemos más bien de tus transgresiones, las tuyas. Entonces, este júbilo de Bloom, quien prudentemente ha dicho las cosas que tenía que decir, éstas son entonces las cosas que producen placer a todo el mundo. Y entonces, en esta serie de efectos, de los que acabo de desprender algunos, hay una suerte de cascada, porque se desarrolla otro efecto que de alguna manera es de estructura, por relación a lo precedente, una especie de resultado de los efectos precedentes. Esta especie de juego por relación al padre - no volveré sobre todas estas cosas - parece hacer deslizar del lado de la madre. Esta especie de padre discutido de diferentes maneras conduce a una madre, y a una madre que está del lado, digamos de lo Imaginario, para simplificar. Pues entonces Rudolph evoca una transgresión del hijo, quien ha vuelto borracho, quien ha gastado el dinero, y quien también ha vuelto cubierto de barro, *mud*. Eso ha sido un hermoso espectáculo para tu madre, dice, *nice spectacle for your poor mother*!, no soy yo, es ella la que no estaba contenta. Pero la manera en que eso sucede, la manera en que eso es desviado hacia la madre por el barro, es bastante divertida, porque *mud*, aquellos de ustedes que han leído el Retrato en inglés han podido observar que, en cierto momento,

mud es una especie de forma familiar de *mother*.

Y aquí - está aproximadamente en los dos primeros capítulos, al comienzo del segundo capítulo - es cuestión, está asociado a la pantomima, aquí lo tengo, voy a tratar de encontrárselos. En esta edición, en la edición *Viking*, es la página 67(91). Es un pequeño sainete de morondanga, del tipo *Epifahía*, no sé cómo hay que decir esto, empleo el término con un poco de provocación.

LACAN:¿Es un término de Joyce?

J. AUBERT:¿Epifahía? Sí. Pero ahí quizá se podría discutir, digamos, su pertinencia.

Forma parte de una serie de pequeños sainetes que Joyce ha ubicado, entonces, en uno de los primeros capítulos del Retrato, y donde el niño, el joven Stephen, esta volviéndose a encontrar en Dublín, a partir de un cierto número de puntos, de escenas, de lugares, de casas. El estaba ahí sentado, en una casa - en general eso comienza así -y se lo ve sentado, sobre una silla, en la cocina de su tía, y su tía estaba leyendo el periódico de la tarde y admirando a *the beautiful Mabel Hunter* - una bella actriz - y llega una muchacha, toda llena de rizos ella, sobre la punta de los pies, para mirar el retrato, y dice dulcemente: *What is she in, Mud?,* ¿en qué está ella, barro-mamá? En la pantomima, mi amor. Ahora bien, resulta. que ese pasaje de *Circe(92)* desliza en el barro, puesto que el significante vuelve tres o cuatro veces en ese pasaje, desliza del barro a un surgimiento de la madre: *"Hermoso espectáculo para tu pobre madre",* dice Rudolph, y Bloom dice: *"¡Mamá!",* porque ella está apareciendo en ese mismo instante. Desde que un cierto término, un cierto significante aparece en Circe, el objeto, si me atrevo a decir, hace superficie, y hace superficie ¿cómo? *"Vestida como dama de pantomima, miriñaque y polisón, con una blusa a lo Widow Twankey*". Ella aparece como dama de pantomima, es decir según la lógica de la pantomima inglesa: hombre disfrazado de mujer - los espectáculos de pantomima que se representaban en particular alrededor de Navidad, que son evocados ahí, implicaban una inversión de las vestimentas, un travestismo generalizado: pantomima. Entonces, desde un cierto punto de vista, eso sería pues la vestimenta femenina. Y lo que funciona de nuevo aquí, eso en seguida parte en dos direcciónes, porque donde el comienzo de Ulises se había evocado a la madre en relación con la pantomima, la madre como habiendo reído con la pantomima de Turco *el Terrible(93)*. En una evocación de su madre , Stephen dice, tras haberla evocado muerta: *"¿Dónde ahora?* Sus secretos. viejos abanicos de plumas, libretas de baile con borlas, impregnadas de almizcle, un adorno de cuentas de ámbar en su cajón cerrado con llave. Una jaula de pájaros que había estado colgada en la ventana de la casa donde ella vivía de niña, Ella iba a ver al viejo Royce en la pantomima de Turco el Terrible, y reía con todo el mundo cuando el cantaba:

Soy el muchacho
Poseedor del don
De volverse invisible.
"Alegría fantasmal,
esfumada en humo.
husmo de almizcle."

Entonces, lo que ahí reaparece, es un conjunto fantamático ligado a la madre por el trujamán de Stephen con, de todos modos, una ambigüedad radical.: ¿de qué se reía ella? ¿Del viejo Royce cantando? ¿De lo que él decía? ¿De su juego de voz? Dios sabe qué...

Y entonces, esta madre, esta madre allí esta madre problemática, resulta que esta vestida tal como está vestida en la pantomima la madre de *Aladino: Widow Twankey* - la blusa a lo *Widow Twankey*, es la blusa, entonces, de la madre de Aladino en las pantomimas, madre de Aladino que evidentemente no comprendía nada de lo que hacía su hijo, salvo esto, que frotando bien la lámpara se hacía hablar al espíritu que estaba adentro. Quedaré ahí, sobre este punto, para pasar a otro aspecto del funcionamiento del texto.

Ellen Bloom, que acaba de surgir, no está para nada, como papá, del lado de los sabios de Sión, sino, al escucharla, ella está más bien del lado de la religión católica, apostólica y romana. Pues, ¿qué es lo que ella dice al verlo todo lleno de barro?: *Oh, Blessed Redeemer, ¡Oh, Redentor Bienaventurado, bendito sea el Redentor! what have they done to him*! - ¡qué le han hecho!... etc. -*Sacred Heart of Mary, where were you at all?* - Sagrado corazón de María, ¿dónde estabas, entonces(94)?. Lo que por otra parte es bastante curioso, porque más bien debería venirle a la mente el *"Sagrado corazón de Jesus",* lo que signa de cierta manera su relación narcisista con la religión: ella es muy netamente católica, a la manera en que se podía serlo particularmente en el siglo XIX. Y es toda esta dimensión la que, de hecho, pienso, merece ser subrayada desde que se habla de Joyce, desde que se habla de Joyce incluso si se va a buscarlo en los textos más benignos, incluso si se lo busca en el texto de Stephen Hero, incluso si se va a buscarlo en el texto de Gente de Dublín, de Dubliners. Una relación imaginaria con la religión, esto es lo que percibimos detrás de la madre, en la madre de Joyce. Ante todo, quisiera señalarlo a propósito de la Epifahía. Lo que se llama la epifahía, eso significa montones de cosas en el fondo bastante diversas. Hay un sitio solamente donde Joyce la definió, en *Stephen Hero*, éste es el único sitio donde él emplea el término, y se ha deformado alegremente lo que él ha dicho. El tuvo la dicha de dar una definición: por epifahía, entendía una manifestación espiritual descubierta a través de la vulgaridad del lenguaje... etc., según una artimaña bien pulida, muy didáctica y Tomas de Aquinizante(95). ¿Pero cómo viene todo eso? Eso viene a continuación, eso viene en un texto que, en dos páginas, os hace pasar de un diálogo con la madre en el cual la madre le reprocha a Stephen su incredulidad, ¿invocando qué, entonces? A los sacerdotes, diciendo*: "los sacerdotes... los sacerdotes... -Los sacerdotes...".* Y Stephen, a la vez, rompe con ella. :sobre ese plano, y por otro lado contornea el problema, se pone a evocar justamente, desliza a la relación mujer sacerdote, a continuación desliza hacia la bien amada, y de golpe se pone a decir - desgraciadamente, aquí no tengo el texto, porque no había pensado invocarlo, pero en fin, ustedes lo encontraran bastante fácilmente en Stephen Hero, si les interesa -se pone a errar por las calles. Un espectáculo de Dublín conmueve suficientemente su sensibilidad para hacerle componer un poema. Luego nada más sobre el poema. E informa el diálogo que ha escuchado, que es un diálogo entre una joven persona y un hombre joven; y una de las raras palabras que aparece, es ahí la palabra *chapel(96)* - practicamente no hay más que puntos suspensivos, en ese diálogo. Entonces, ese diálogo donde no hay nada le hace escribir un poema. Y luego, por otro lado, a eso él lo bautiza, en las líneas que siguen, epifahía. Ahí esta lo que él quería hacer: registrar esas escenas, esos sainetes realistas tan expresivos Es decir, una especie de desdoblamiento de la experiencia, una especie de desdoblamiento de un lado realista, digamos para simplificar, del otro lado de

alguna manera poético, y una especie de liquidación, de censura en el texto de Stephen Hero, de lo que de hecho estaba del lado de lo poético. Y el poema en cuestión, nos percatamos de que se titula *"El villancico de la tentadora*". Pero, precisamente, eso sucede en un cierto discurso que justamente implica a la madre, y a la madre en su relación con los sacerdotes.

Entonces, la relación que yo defino groseramente y ustedes me lo perdonarán - como relación imaginaria con la religión, la encontramos de otras, maneras en el. Retrato del Artista, por ejemplo con los sermones sobre el infierno, que son justamente interminables, que son muy sádicos y kantianos, y que apuntan a representar en detalle las horribles torturas del infierno, y que apuntan a representar (a dar *in praesentia*) justamente una idea de lo que es el infierno. Del mismo orden de funcionamiento, el confesor, como siendo aquél que escucha, pero también responde, ¿responde que? ¿qué dice? Es precisamente alrededor de eso que eso gira. Alrededor de eso que giran, entre otras cosas, las Pascuas, de Stephen, las confesiones de sus torpezas, y luego también la función del artista. Aquí invocaré dos pasajes, dos textos, uno que se encuentra casi al comienzo de Esteban el Héroe, donde dice que, escribiendo sus poemas, él tenía la posibidad de llenar la doble función de confesor y de penitente(97). Y luego el otro texto, el otro pasaje, se encuentra hacia el final del Retrato del artista, y es el momento en el que, mortificado al ver a la bienamada escuchando atentamente y sonriendo a un joven sacerdote desleído, dice (él, que había renunciado a ser Sacerdote, allí no tenía problemas, ése es un asunto arreglado, él no esta de ese lado): *"Y decir de todos modos que es a tipos así que les cuentan cosas en la penumbra, y yo..."*.(nota(98)) .Yo bordo, en fin, ustedes verán el texto, existe algo casi... Que él quisiera llegar a estar ahí antes que ella engendre a alguien de su raza y que el efecto de lo que pasará, el efecto de esta palabra mejore de todos modos un poco esta deplorable raza. Eso quizá tiene mucha relación con la famosa con ciencia increada, eso pasa por la oreja, la famosa conceción por la oreja que además volvemos a encontrar en Circe, evocada por supuesto en *Circe*...

LACAN: Sobre la cual Jones ha insistido mucho, Jones el alumno de Freud.

J. AUBERT: Ah, sí, eso es.

No, porque hay un Jones -también, que es el profesor Jones, quien en Finnegans Wake chamuya a más no poder, es uno de los que tienen montones de cositas para contar sobre el libraco mismo. En *Ulises*, el tipo que tiene esta función se llama Mac Hugh, algunas veces. En fin, es uno de los que... Bueno, en fin, de todos modos hacia falta que hubiera algunos nombres que circulen bien, y Jones circula bien.

La otra cosa en lo que concierne a esta dimensión imaginaria de la religión, en el fondo esto esta resumido en *Ulises*, en el famoso pasaje donde se encuentra opuesta la concepción, digamos, trinitaria y problemática de la teología, por oposición a la concreción italiana, madonizante, que evidentemente tapa todos los agujeros con una imagen de María. Y entonces ustedes han podido observar en *Ulises* cómo el dice que, en el fondo, la iglesia católica no ha salido mal del apuro al situar la incertidumbre del vacío en la base de todo (nota del traductor(99)). Aún ahí, yo bordo.

Entonces, el funcionamiento de esos textos, una de las cosas al menos, un cierto número de cosas que hacen funcionar, son evidentemente nombres del padre a múltiples niveles. Se capta bien que en los dos pasajes en los que me enganché esta es la función que está en causa, es la función que aparecía a través de los antepasados, a través de la profundidad acordada a todo eso. Pero en *Circe*, y en Ulises en su conjunto, lo que hace que se muevan las cosas, lo que hace artificio, es el juego de escondite con los nombres del padre, es decir que, al lado justamente de lo que hace apariencia de agujero, están los desplazamientos de agujero y están los desplazamientos de nombre del padre. Hemos percibido al pasar, en desorden, a Abraham, Jacob, Moisés, Virag, igualmente percibimos a Dedalus, y luego percibimos uno que es bastante divertido, porque en un episodio que es bastante central, porque hay un ojo, el Cíclope, hay un tipo que se llama J.J., J. J. del que nos acordamos, si tenemos memoria, que en un episodio precedente lo hablamos encontrado bajo el nombre de J.J. O'Molloy, es decir de la descendencia de los Molloy, un J.J. hijo de Molloy. Pero ahí en el Cíclope , aparece bajo ese nombre. Entonces, tiene una posición bastante curiosa, porque en principio es un hombre de ley, pero hombre de ley, no diré incluso decaído, sino en vías de decadencia. Se nos dice - y aún ahí las palabras inglesas son interesantes -que su clientela disminuye, *practice dwind ling*, su práctica disminuye; ¿y qué sucede para que la práctica de este hombre de ley se deshaga? Es que él juega *gambling*. De alguna manera., el. juego reemplaza a la practica. Bueno, habría un cierto número de cosas a elaborar a partir de eso, sin duda.

Lo que quisiera simplemente indicar, es la función de ese padre perfectamente falso que tiene las iniciales a la vez de James Joyce y de John Joyce, papá, el papa de Joyce. La palabra de ese J.J. O'Molloy lleva especialmente sobre los otros padres; es él. quien, en cierto pasaje que se engancha con el enigna citado. La semana pasada por Lacan(100), quien se vuelve hacia Stephen en el episodio que ocurre en el periódico, en la sala de redacción, para ofrecerle un bello trozo de retórica. Esto es interesante, porque sabemos que el O'Molloy en cuestión primero se ha vuelto hacia el juego, y luego, para sobrevivir de todos modos, también hace trabajo literario en los periódicos, es decir algo que puede remitirlos, en la obra de Joyce, a Los muertos, el último cuento de Gente de Dublín - el tipo(101) que escribe cuentos en los periódicos, que escribe reseñas, no se sabe demasiado que..., etc. - eso vuelve a aparecer igualmente, de otra manera en los Exiliados. ¿Que tipo de literatura? ¿Es de la literatura que permanece, que merece sobrevivir? (nota(102)). Bueno, entonces el O'Molloy en cuestión, el J.J. en cuestión, se nos dice que se vuelve hacia Stephen en esa sala de redacción, y le presenta un bello espécimen de elocuencia judiciaria (nota(103)):

"*Vuelto hacia Stephen, J.J. O'Molloy le dice calmosamente:*
"- Uno de los períodos más armoniosos que jámas haya escuchado en mi vida,
lo debo a los labios de Seymour Bushe...'

-lo que, evidentemente, salvo una letra, significa el matorral, y eventualmente - y entonces, ahí quizá sea demasiado pronto para indicarlo - es igualmente el vellón sexual, si ustedes quieren

"...Seymour Bushe. Fue en ese caso de fratricidio,

"el caso Childs.

"Bushe estaba en el banco de la defensa."

-y entonces, aquí, una pequeña interpolación shakesperiana

"Y en el pabellón de mi oreja vertió (Hamlet).

"A propósito, ¿cómo descubrió eso? Puesto que fue

"muerto mientras dormía. Y la otra historia, la

"bestia de dos Lomos."

-es entonces Stephen quien piensa eso

"- Cítelo, demanda el profesor."

-*siempre hay uno para eso*

"ITALIA, MAGISTRA ARTIUM"

-éste es el título, uno de esos títulos que escanden el episodio de la sala de redacción -

"- Hablaba del procedimiento en materia de pruebas,

"dice J.J. O'Molloy..."

-y entonces, ahí, los remito al texto inglés, que *dice the law of evidence, he spoke on the law of evidence*, la ley de la evidencia, si se quiere, pero ciertamente el testimonio, la ley del testimonio, no exactamente el testimonio ante la ley... etc.

"...del procedimiento en materia de pruebas, dice

"J.J. O'Molloy, de la ley romana en contraste con

"la ley mosaica primitiva, la lex talionis. Y llegó

"a hablar del Moisés de Miguel Angel en el Vaticano.

"- ¡Ah!

"- Términos bien escogidos y en pequeno número, anunció Lenehan."

-Paso sobre algunas frases que merecerían evidentemente, sin duda, que nos detengamos en ellas, pero en fin, no tengo tiempo -

"J.J. O'Molloy retomó, destacando cada término:

"- He aquí lo que decía de ello: una música conge"lada,

marmórea figura, cornuda y terrible, de la

"divina forma humana, símbolo eterno de profética

"sabiduría, que, si algo de lo que la imaginación

"o la mano de un escultor inscribió en el mármol

"espiritualmente transfigurante y transfigurado ha

"merecido vivir, merece vivir.'

Seguramente, lo han seguido. Entonces, aquí, el O' Molloy en cuestión, habiendo comenzado por hacerse caja de resonancia de un saber sobre la ley, habiendo repartido las leyes en relación con la evidencia, en relación con el testimonio - ¡vayan ustedes a encontrarlo! - habiendo hecho esto es el quien hace hablar a Bushe, es él quien hace hablar al Matorral., es él quien hace llevar testimonio retórico sobre el arte como fundando el derecho a la existencia - *deserves to live* - fundando el derecho a la existencia de la obra de arte - ven ustedes el eco que eso tiene en relación a la literatura de periódicos: ¿qué quiere decir? ¿como se sitúa en relación a eso? - *deserves to live*, lo que merece vivir, y fundando ahí en derecho al portador de la ley, Moisés, puesto que permanecerá, quizá no en tanto que Moisés, sino Moisés en el Vaticano. Es así que nos lo dice: el Moisés del Vaticano, lo que evidentemente es bastante interesante cuando se tiene en mente lo que el Vaticano representa desde el punto de vista de *Ulises*.

Entonces, este *deserves to live*, insiste, puesto que vuelve a aparecer por el sesgo de la retórica bajo la forma de la insistencia*: ...deserves to live, deserves to live...*, vuelve a aparecer con insistencia, pero está marcado, está refrendado por sus efectos sobre aquél a quien el período estaba destinado, a saber Stephen. J.J. O'Molloy se habia vuelto hacia él, y lo que sucede es que:

"Insidiosamente ganado por la elegancia de la frase y del gesto,

"Stephen se sintió ruborizar" (nota(104)).

Y curiosamente, estos rubores de Stephen, están en serie en relación a otros textos de Joyce, pienso en particular en ese texto del Retrato que ustedes han podido observar: en el curso del viaje A Cork con su padre, Stephen va con su padre a un anfiteatro, al anfiteatro de la escuela de medicina donde su padre ha pasado algún tiempo, poco tiempo, parece, y el padre esta a la búsqueda de sus iniciales: se busca las iniciales grabadas por papá. Estas iniciales, evidentemente no se piensa que son también las suyas: Simon Dedalus, eso se iniciala (S.D. como) Stephen Dedalus. Pero sobre lo que Stephen cae, es (sobre) la palabra "feto", yeso le produce un efecto colosal: *"Se ruboriza, palidece... etc."* (nota(105)). Ahí otra vez, en relación con la inicial - en otra relación, evidentemente está en relación con la inicial, justamente, el mérito de existir. Y a propósito

de esto, vuelvo a hacer, completo esta serie del mérito de existir por referencia a otro pasaje que está en Dublineses, en -*Los Muertos*- Los Muertos, que por otra parte muy bien podríamos traducir como El Muerto, imposible decidir, zanjar - el personaje, uno de los personajes centrales, Gabriel. Conroy, va a hacer un discurso, el discurso tradicional de la reunión de familia - es él quien siempre está ahí para escribir en los periódicos o hacer los discursitos de ese tipo - y en la mesa se acaba justamente de hablarle los artistas cuyo nombre está olvidado, de aquellos que finalmente no han dejado nada, sino un nombre completamenteproblemático:

"¡Parkinson!, dice la vieja tía, ¡oh, si! ¡Eso es!

"Era formidable, extraordinario. ¡Qué vez! ¡Jamás

"se ha escuchado algo así!"

Y entonces, él, eso le hace pensar, es sobre eso que habla, es sobre eso que él encadena, y encadena concluyendo su primer período, uno de sus primeros períodos, sobre dos cosas: un eco de una canción que se titula *Love 's old sweet song*, la antigua y dulce canción de amor que evoca el paraíso perdido en sus primeras líneas, y la otra cosa sobre la cual se acaba su período, es una cita de Milton - no del Paraíso Perdido - en la cual Milton dice más o menos esto - evidentemente, esto esta trunco, en Joyce - Milton dice más o menos esto: *"Yo espero, quisiera poder legar a los siglos venideros una obra concebida de tal modo que no querrán dejarla morir"* (notas del traductor(106)).

Entonces, se encuentra unida, en el discurso de Joyce, a la cuestión del derecho a la existencia, la del derecho a la creación y el de la validez, y también el de la certeza.

Lo que quisiera añadir: quisiera añadir una primera cosa en lo que concierne al Bushe, Bushe, ven ustedes que se construye una especie de serie del Bushe a partir del *howly Fushe*, del Bushe elocuente, que hablando de Moisés habla también de un *holy bush* - puesto que eso se encuentra también en la Biblia: el Eterno le dice a Moisés que el suelo que él pisa es *holy*, el suelo que él pisa ante el matorral ardiente es *holy* - el *holy bush* - y un *how ly Bushe* que resulta tener cierta relación con el *fox(107)*. Pues cuando O'Molloy vuelve a aparecer en *Circe*, cuando J.J. vuelve a aparecer en *Circe*, tiene unos bigotes de zorro y algo de Bushe, del abogado Bushe. El zorro, él también, lo hemos percibido más de una vez en el Retrato, por ejemplo, aparece por supuesto porque fox es uno de los seudónimos de Parnell, asociado un poco a su caída, pero es también una especie de significante que vuelve a traer la disimulación, *foxing*: he *was not foxing*, dice el joven Stephen cuando está en la enfermería y tiene miedo de hacerse acusar de fraude. Y luego, un poco más tarde, cuando acaba de renunciar a entrar en las órdenes, cuando ha imaginado su tarjeta de visita*: "El Reverendo Stephen Dedalus, S.J.",* evoca qué cabeza puede haber ahí abajo, una de las cosas que le vienen a la mente es: *"¡Ah! Sí. Una cabeza de jesuita que algunos han llamado Lantern Jaw y otros Foxy Campbell, Campbell el zorro"* (nota del traductor(108)).

Entonces, está esta serie Bushe-fox, pero está también - y eso, eso funciona - el juego sobre Molloy, Molloy que se articula sobre el *holy*. Teníamos *holy(109), howly, Moly*, Molloy, y otra palabra que no aparece en *Ulises* pero de la cual Joyce dice - entonces, esto es una cosa que un poco yo saco de la manga, o más bien de las carta de Joyce, pero después de todo las cartas es de las cosa que ha escrito - cuando indica, da el nombre de algo que se considera que hace funcionar, que entra en el funcionamiento de Circe. Es esa planta, el ajo dorado, que Hermes dio a Ulises para que se salve del asunto en lo de Circe, y eso se llama *moly(110)*. Donde eso se vuelve divertido, es que hay entre las dos, entre moly y , una diferencia que es del orden de la fonación; lo que se "*foniza*" no sé cómo hay que decirlo - en Ulises, es Molly, con ,una vocal simple, y el *moly* del que habla, es un diptongo (*diphtongue*), un *ditongue* como se decía antiguamente, y el *ditongue(111)* se transforma en consonancia; al mismo tiempo que el diptongo se transforma en vocal. simple, hay un redoblamiento consonántico, un redoblamiento de consonancia, y es esta consonancia la que aparece en Ulises bajo la forma de Molly. ¡Esto es demasiado hermoso para ser verdadero!

Entonces, lo que él dice de *moly*, de esta planta, son algunas cosas curiosas; dice cosas diferentes: una, que creo que Lacan analizará, otra, que me contento con señalar: es pues *"el don de Hermes, dios de las vías públicas, y es la influencia invisible (oración, azar, agilidad, presencia de ánimo, poder de recuperación) que salva en caso de accidente"* (nota del traductor(112)). Es pues algo que confirma a Bloom en su papel de prudencia; él es el prudente, es aquél que finalmente responde suficientemente a la definición que he encontrado como nota en el Lalande sobre esta cuestión de la prudencia – es curiosamente engaños, el Lalande, sobre la cuestión de la prudencia, probablemente porque es sobre todo Santo Tomás quien habla de ella -: hay una notita sin nombre de autor, una cita que dice esto: *"Prudencia: la habilidad en la elección de los medios para obtener para sí mismo el mayor bienestar".* Y es así justamente que uno se soporta, parece, diría Bloom.

La segunda cosa que yo quisiera añadir antes de callarme, es simplemente subrayar que se trata, en todas estas cosas, especialmente de la certeza, de la certeza y de cómo podemos fundarla. La certeza vuelve a aparecer justamente a propósito del famoso Virag, porque no les he dicho todo, me he detenido en la cita, la famosa cita en que se habla de Virag, donde los otros, O'Molloy, contaban lo que había sido de Virag:

"Se llamaba Virag. Es el nombre del padre que se
"envenenó. Logró cambiar de nombre por decreto, no
"él, el padre.
"- Vean al nuevo Mesias de Irlanda, dice el ciudadano,
"¡la isla de Los Santos y de los sabios!
"- Sí, ellos también esperan todavía a su redentor
"dice Martín. Lo mismo que nosotros, en suma.
"- Si, dice J.J., y cada vez que tienen un hijo varón,
"creen que puede ser el Mesías. Y todo judío
"está, parece, en un estado de excitación extraordinaria
"hasta que sepa si es padre o madre."

Entonces, sobre eso, seré breve indicando simplemente lo que quizás aparece, más allá del humor que constituye uno de los funcionamientos de este texto del Cíclope un humor de café, pero un humor que ahí está bien, un humor que por otra parte habría que relaciónar con otros problemas que tocan al antisemitismo, pero no tengo tiempo para

entretejerlo ahí.

Identificación imaginaria que, creo, sitúa el problema de la problemática de las sucesión, la problemática del Mesías y, a través de ella, la problemática de la sucesión, el problema de la palabra del rey fundando la legitimidad, la palabra del rey que es lo que permite, incluso si el vientre de la madre ha mentido, volver a caer sobre sus pies por medio de una legitimación. Es el problema de la legitimación, es decir de la posibilidad de llevar la marca del rey, la corona, (escritura en griego(113)), algo así en griego, o bien llevar la marca del rey tal como aparece en Circe a propósito de Virag, que es lo que cae rodando por la chimenea - el abuelo (*grand-père*) - con la etiqueta - eso viene inmediatamente así - "*basílico-grammado*", con la gramma del rey.

Esta problemática de la legitimidad que se revela problemática de la legitimación, quizás toma aquí figura de dimensión imaginaria y su recuperación. Esta certeza, me parece que Joyce la utiliza, la pone en escena en sus relaciones con los efectos de voz; incluso si una palabra paterna es discutida en tanto que palabra, en tanto que lo que ella dice, me parece que algo, sugiere, pasa de ella en la personación, en lo que está detrás de la personación, en lo que está del lado de la fonación quizá, del lado de lo que es igualmente algo que merece vivir en la melodía. En la melodía, ¿y por qué? Quizá justamente a causa de ese algo que tiene efectos, a pesar de todo, sobre la madre, a través de la melodía. La alegría, fantasmal *mirth*, la alegría fantasmática que es evocada al comienzo, en las páginas 10-13 de Ulises, tiene que ver justamente con la pantomima y con el viejo Royce que cantaba(114). Entonces, algo pasa a través de la melodía, quizá no solamente la sentimentalidad, puesto que la cultura irlandesa, a la vuelta del siglo, en gran parte está hecha de las melodías de Moore, que en *Finnegans Wake* Joyce *llama Moore's maladies*, las enfermedades de Moore. Ese era el triunfo de papá Joyce, de John Joyce; pero puede ser justamente que en este arte de la voz, en este arte de la fonación, ha pasado suficientemente de él para el hijo.

Entonces, si la certeza en cuanto a lo que se fabrica tiene siempre algo que ver con el espejo, con esos efectos de espejo que habría que enumerar, eso tiene que ver también con los efectos de voz del significante. Simplemente quisiera recordar que el famoso cuento, Los Muertos, con el cual Joyce le paso el moñito a Gente de Dublín, en un momento absolutamente crucial de su producción poética, en el momento pues en que de alguna manera las cosas se desbloquearon, comenzaron a jugar, Los Muertos, dicen algunos, eso se le ocurrió cuando su hermano le habló de una interpretación particular de una melodía de Moore sobre los aparecidos, que ponga en juego a unos aparecidos y un diálogo entre aparecidos y vivos. Y Stanislaus le había dicho: el tipo que cantó eso lo cantó de una manera interesante, de una manera, juntamente, que decía algo. Y como por azar, Joyce se puso a escribir Los Muertos en ese momento; y en el centro, uno de los centros al menos de este relato, es el momento en que la mujer del héroe está sobrecogida, congelada como el otro, Moisés, al escuchar a un cantante enronquecido cantar esa famosa melodía. ¿Y qué efecto produce eso sobre el héroe? Eso le simboliza su mujer, dice en ese momento, él la percibe en lo alto de la escalera, en la oscuridad, y se dice: *"¿qué es lo que una mujer en la oscuridad.... etc. simboliza?"*. La describe en términos realistas, vagamente realistas, pero al mismo tiempo dice: ¿qué simboliza eso? Eso simboliza una cierta escucha, entre otras cosas.

Entonces, esta certeza, estos problemas de la certeza y de sus fundamentos en relación con los efectos de voz sobre el significante, Joyce ha querido enunciar sus reglas en una ciencia estética. Pero poco a poco se dio cuenta de que eso no estaba tan ligado a la ciencia, y que era justamente un saber-hacer ligado por una practica del significante. Y evidentemente, aquí, lo que tengo muy presente en mi memoria, lo que se me impone más allá de lo que Aristóteles dice sobre la praxis en la Poética(115), es la definición de Lacan: acción concertada por el hombre, y entonces, "concertada", evidentemente nos prepara para lo que nos pone en condiciones (en mesure) de tratar lo Real por lo Simbólico (nota del traductor(116)). Y la cuestión de la medida (mesure), se la percibe muy precisamente en *Circe*, en el momento en que Bloom, entrando en el burdel, es percibido por Stephen, quien se vuelve. Y esta evocación de la medida es también, como por azar, una cita del Apocalipsis.

Entonces, me detengo, antes de que esto se vuelva demasiado apocalíptico.

LACAN: Voy a decir una palabra de conclusión. Agradezco a Jacques Aubert por haberse empapado. Pues es evidente que, como el. autor de *Surface and Symbol* cuya nombre les dije la última vez, es evidente que el término del que este autor se sirve para fijar el arte de Joyce, que se trata ahí de *inconceivably*, inconcebiblemente, *private jokes*, de los *jokes* inconcebiblementeprivados.

En ese mismo texto aparece el término que he debido buscar en el. diccionario: *eftsooneries*. No sé si este término es común - (a Jacques Aubert: ¿usted lo conoce? *Eftsooneries*, ¿no le dice nada?) - *Eftsooneries*, son cosas devueltas al instante. Sólo se trata de eso. No solamente esos efectos son devueltos al instante, sino que lo más a menudo tienen un efecto desconcertante. Es evidentemente el arte de Jacques Aubert el que les ha hecho seguir uno de estos hilos de manera tal que los tenga sin aliento. Evidentemente, todo esto no es sin fundar aquello a lo que trato de dar una consistencia, y una consistencia en el nudo. Qué es lo que, en este deslizamiento de Joyce, al cual me di cuenta que hacía referencia en mi seminario. Otra vez (*Encore*) - estoy estupefacto por ello, le pregunté a Jacques Aubert si ése fue el punto de partida de su invitación a hablar de Joyce, él me afirmó que en ese momento el seminario Otra vez todavía no había aparecido; de manera que no puede ser eso lo que lo ha invitado a presentarme este agujero en el cual no me arriesgo, sin duda por alguna prudencia, la prudencia tal como él la ha definido, pero el agujero del nudo no me cuestiona menos.

Si les creo a Soury y Thomé, puesto que también es a ellos a quienes debo la mención de esto, de lo que sin duda yo me había dado cuenta, por supuesto, que el. nudo propiamente hablando borromeo, el cual no es un nudo, si no una cadena, si este nudo, no podemos señalar su duplicidad, quiero decir que (no(117)) hay dos de ellos más que si los círculos, los redondeles de hilo, están coloreados. Si no están coloreados, lo que quiere decir que algo distingue - algo: la cualidad coloreada - distingue a cada uno de los otros dos, si sólo es con la ayuda de este pintarrajeo que podemos hacer que haya dos nudos, puesto que esto es equivalente al hecho de que, si son incoloros, si, dicho de otro modo, nada los distingue (a los redondeles), nada los distingue tampoco (a los nudos) uno del otro. Ustedes me dirán que en la puesta en el plano hay uno que es *levógiro* y otro que es *dextrógiro*; pero es justamente ahí que esta el todo del cuestionamiento de la puesta en el

plano; la puesta en el plano implica un punto de vista, un punto de vista específico, y sin duda no es por nada que no llegue de ninguna manera a traducirse en lo Simbólico la noción de la derecha y de la izquierda. Para el nudo, esto sólo comienza a ex-sistir más allá de la relación triple.

¿Cómo es posible que esta relación triple tenga este privilegio?, ahí está precisamente aquello cuya cuestión quisiera esforzarme en resolver. Debe haber ahí algo que no debe carecer de relación con este aislamiento que nos ha hecho Jacques Aubert de la función de la fonación, precisamente en lo que es soportar el significante. Pero ahí está precisamente el punto vivo sobre el cual quedo en suspenso, a saber a partir de cuando la significancia, en tanto que esta escrita, se distingue de los simples efectos de la fonación. Es la fonación la que transmite esta función propia del nombre, y es del nombre propio que volveremos a partir, espero, la próxima vez que nos encontremos.



Los embrollos de lo verdadero

10 de Febrero de 1976

Nota del traductor(118)

Esto no marcha bien, y les voy a decir por qué. Yo me ocupo de absorber la enorme literatura. Pues, aunque a Joyce le repugnaba este término, es de todos modos lo que él ha provocado, y lo que él ha provocado queriéndolo; él provocó un enorme bla-bla alrededor de su obra.

¿Cómo se produjo esto? Jacques Aubert, quien esta ahí en la primera fila, me envía cada tanto desde Lyon - tiene el mérito de hacerlo - la indicación de algunos autores suplementarios. En eso, él no es inocente. ¿Pero quién es inocente? No es inocente, porque él también ha perpetrado algunas cosas sobre Joyce. En lo agudo de lo que es en este caso mi trabajo, debo preguntarme por qué hago este trabajo, el trabajo de absorción en cuestión. Es cierto que esto es porque he comenzado. Pero intento, como uno intenta en toda reflexión, intento preguntarme por qué he comenzado. La cuestión que vale la pena que sea planteada es esta: ¿a partir - es así como me expreso - a partir de cuando uno está loco? Y la cuestión que me planteo, y que le planteo a Jacques Aubert, es ésta - que no resolveré hoy -: ¿Joyce estaba loco? No resolverla hoy no me impide comenzar a tratar de ubicarme según la fórmula que es la que les he propuesto: la distinción de lo verdadero y de lo real. En Freud - esto es patente, es incluso así que se ha orientado - lo verdadero, eso produce placer, y es precisamente eso lo que lo distingue de lo real - en Freud al menos - es que lo real, eso no produce placer forzosamente.

Está claro que es ahí que yo distorsiono algo de Freud: yo intento observar, hacer observar que el goce es de lo real. Eso me arrastra a gran cantidad de dificultades. Ante todo, porque está claro que el goce de lo real comporta -eso de lo que Freud se dio cuenta

- comporta el masoquismo; y evidentemente no es de ese paso que él había partido. El masoquismo, que es lo mayor del goce que da lo real, él lo descubrió, no lo había previsto inmediatamente. Es cierto que entrar en esta vía arrastra, como lo testimonia que yo he comenzado por escribir: Escritos inspirados. Es un hecho que fue así que comencé, y por eso no tengo que asombrarme demasiado por encontrarme confrontado con Joyce; es precisamente por eso que me atreví a plantear esta cuestión, la cuestión que formulé hace un momento: ¿Joyce estaba loco? ¿Y por qué sus escritos le fueron inspirados?

Joyce ha dejado una enorme cantidad de notas, de garabatos. *Scribbledehobble*, es así como un tal Connolly, que conocí en su tiempo - no sé si vive todavía - tituló un manuscrito que sacó de Joyce. En suma, la cuestión es la siguiente: cómo saber, después de esas notas, de las que no es un azar que haya dejado tantas, porque, en fin, esas notas eran borradores, *scribbledehobble*, esto no es un azar, y fue necesario que él lo quisiera, e incluso que alentara, a los que se llama los investigadores, a investigarlas. Escribía gran cantidad de cartas. De ellas, hay 3 volúmenes gruesos así, que han salido. Entre esas cartas, las hay casi impublicables, dije casi, porque bien piensan ustedes que finalmente no es eso lo que detiene a nadie para publicarlas. Hay un último volumen, *Selected lettres*, sacado por el impagable Richard Ellmann, donde publica un cierto número de ellas que en el primer tomo habían sido consideradas como impublicables. El conjunto de ese fárrago es tal que uno allí no se encuentra. En todo caso, confieso que yo allí no me encuentro. Por supuesto, allí me encuentro por medio de un cierto número de pequeños hilos, sus historias con Nora, yo me hago una cierta idea de eso a partir - a partir, dije - a partir de mi practica, quiero decir a partir de las confidencias que recito, puesto que me ocupo de personas a las que d rijo a que les produzca placer decir Lo verdadero. 'Todo el mundo dice que si lo consigo, en fin, dije todo el mundo, Freud dice que si lo consigo, es porque me aman; y me aman gracias a lo que he tratado de evidenciar de la transferencia, es decir que me suponen saber.

Es evidente que yo no sé todo, y en particular que al leer a Joyce - pues eso es lo que hay de horroroso: es que estoy reducido a leerlo - ¿cómo saber, a la lectura de Joyce, lo que él se creía? Porque es completamente cierto que no lo he analizado. Lo lamento. Pero en fin, es claro que él estaba poco dispuesto a ello. La calificación de *Tweedledum* y *Tweedledee* para designar respectivamente a Freud y a Jung era lo que le venía naturalmente bajo la pluma, y eso no muestra que se viera llevado a ello.

Hay algo que es preciso que ustedes lean si consiguen encontrar esa cosa que es la traducción francesa del "Retrato del artista en tanto que joven hombre", "en tanto que un joven hombre", que antiguamente apareció en la Sirena, pero en fin, les dije que ustedes pueden tener el texto inglés, incluso si no lo tienen con lo que yo creía que obtendrían, a saber con toda la critica e incluso las notas que le están adjuntas. Si leen pues más fácilmente en esta traducción francesa lo que él. charla, lo que él informa de su charla con un tal Cranly, quien es un compañero, encontraran en ella muchas cosas. .Es muy importante que él se detenga, que no se atreva a decir en qué se compromete. Cranly lo empuja, lo hostiga, incluso lo importuna para preguntarle si va a otorgar algunas consecuencias al hecho de que él dice haber perdido la fe. Se trata de la fe en las enseñanzas de la Iglesia - dije las enseñanzas - en las cuales él ha sido formado. De estas enseñanzas, esta claro que él no osa desembarazarse, porque eso es muy simplemente la armadura de sus pensamientos. Manifiestamente, él no franquea el paso de afirmar que no cree más en ello. ¿Ante qué retrocede? Ante la cascada de consecuencias que comportaría el hecho de rechazar todo ese enorme aparato que de todos modos sigue siendo su soporte. Lean eso. Vale la pena, porque Cranly lo interpela lo conjura a franquear ese paso, y Joyce(119) no lo franquea.

La cuestión es la siguiente: él escribe eso; lo que él escribe, es la consecuencia de lo que él es, ¿pero hasta dónde llega eso? ¿Hasta dónde llegaba eso de lo que el da, en suma, unas cosas, un medio donde navegar: el exilio, el silencio, la astucia? Formulo la pregunta a Jacques Aubert: ¿no hay, en sus escritos, algo que yo llamaría la sospecha de ser o de que él mismo se hace a sí mismo lo que en su lengua se llama un *redeemer*, un redentor?¿Es que el llega hasta a sustituirse a eso en lo cual manifiestamente tiene fé: en los bolazos - para decir las cosas como las entiendo - en los bolazos que le contaban los curas en lo concerniente a que, redentor, hubo uno, uno verdadero? ¿Es que, si o no? y no veo por qué no preguntaría eso a Jacques Aubert, su sentimiento de la cosa vale tanto como el mío, puesto que en suma ahí estamos reducidos al sentimiento, estamos reducidos sentimiento porque él no nos lo ha dicho, el ha escrito, y es precisamente ahí que está toda la diferencia: es que cuando se escribe, uno bien puede tocar lo real., pero no lo verdadero - entonces, Jacques Aubert, ¿qué es lo que usted piensa ? ¿Es que él se ha creído, si o no (....(120))?

Jacques AUBERT: —Sí, hay algunas huellas.

LACAN: —Es precisamente por eso que le formulo la pregunta, porque hay algunas huellas.

Jacques AUBERT: —En *Stephen Hero*, la primera versión, hay huellas muy netas....

LACAN: —....de esto, es que él escribe, pero como. . En Esteban el Héroe, de todos modos lo he leído un poco, y luego, entonces, en el Retrato del artista. Lo fastidioso, es que esto jamás esta claro. Jamás está claro porque el Retrato del artista, eso no es el redentor: es Dios mismo. Es Dios como hacedor, como artista. Si, venga.

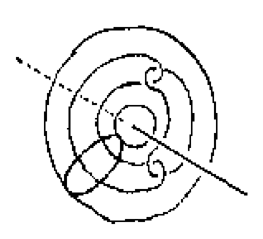
Jacques AUBERT: —Sí, si me acuerdo bien, los pasajes donde el evoca los modos de obrar del falso Cristo son igualmente unos pasajes donde él habla de manera enigmática, el. manierismo y el enigma. Y luego, por otra parte, eso parece corresponder igualmente al famoso período en el que estuvo fascinado por el franciscanismo, por dos aspectos del franciscanismo que quizá son interesantes, uno tocante a la imitación de Cristo que formaba parte de la ideología franciscana.: todos estamos del lado de Cristo, imitamos a Cristo; e igualmente la poesía, las florecillas. Y uno de los textos, que él busca en Stephen Hero, es justamente, no un texto de teología franciscana, sino un texto de poesía *"Jacopone, Jacopone...(121)"*.

LACAN: —Exactamente. Si formulo la pregunta, es que me parece que vale la pena

formularla. ¿como medir hasta dónde creía en ello? ¿Con qué física operar? De todos modos, es ahí que espero que mis nudos, o sea eso con lo que yo opero, opero así a falta de tener otros gustos(122); no llegué a ello inmediatamente: pero me dan cosas, cosas que me atan ¡es el caso decirlo! ¿Cómo llamar a eso? Hay una dinámica de los nudos. Eso no sirve (*sert*) para nada, pero eso estrecha (*serre*) - S-E-R-R-E - en fin, eso puede estrechar, si no servir. ¿Qué es lo que eso puede estrechar? Algo que se supone que está calzado (*coincé*) por estos nudos. ¿Cómo es posible, si pensamos que estos nudos es todo lo que hay de más rea, cómo queda un lugar para algo a estrechar? Esto es precisamente lo que supone el hecho de que yo sitúo ahí un punto, un punto del que después de todo no es impensable ver en él la notación reducida de una cuerda que pasaría ahí y que se iría del otro lado.

gráfico(123)

Esta historia de cuerda, tiene la ventaja de ser tan tonta como toda la representación que sin embargo tiene tras ella nada menos que la topología. En otros términos, la topología reposa sobre lo siguiente: que hay al menos, sin contar lo que hay de mas, que hay al menos esto que se llama el toro. Mis buenos amigos Soury y Thomé se percataron, llegaron a descomponer las relaciones del nudo borromeo con el toro. Ellos se percataron de esto: que la pareja de 2 círculos plegados uno sobre otro - pues es de eso que se trata: ustedes ven bien que este al rebatiese se libera, es incluso todo el principio del nudo borromeo - se percataron de que esto podría inscribirse en un toro hecho así, y que es incluso por eso que, si se hace pasar aquí la recta infinita, lo que no está excluido del problema de los nudos - muy lejos de eso - esta recta infinita que esta hecha de otro modo que lo que podemos llamar el falso agujero, esta recta infinita hace de ente (falso) agujero un verdadero agujero, es decir algo que se representa puesto en el plano. Pues siempre queda esta cuestión de la puesta en el plano: ¿en qué es conveniente? Todo lo que podemos decir, es que los nudos nos la ordenan como un artificio de representación, que de hecho no es más que perspectiva, puesto que es preciso que .suplamos a esa continuidad supuesta que vemos n nivel del momento en que la recta infinita se considera que sale, ¿que sale de qué? Que sale del agujero Cual es la función de este agujero, es precisamente lo que nos impone la experiencia más simple, la de un anillo. Pero un anillo no es esa cosa puramente abstracta que es a línea de un círculo, y es necesario que a este circulo le demos cuerpo, es decir consistencia, que lo imaginemos soportado por algo físico para que todo esto sea pensable. Y es ahí que volvemos a encontrar lo siguiente: es que no se piensa más que el cuerpo (nota del traductor(124))



De todos modos retomemos aquello a lo que hoy nos hemos aplicado: la pista de Joyce. Formularé la pregunta, la que he formulado recién: ¿qué indican las cartas de amor a Nora? Hay ahí un cierto número de coordenadas que es preciso señalar. ¿Qué en esa relación con Nora? Cosa singular, yo diría que es una relación sexual, aunque yo diga que no la hay. Y es una graciosa relación sexual. Hay una cosa en la cual... en fin, se piensa en ella, seguramente, pero se piensa en ella raramente, se piensa en ella raramente porque no es nuestra costumbre vestir nuestra mano derecha con el guante que va en nuestra mano izquierda, dándolo vuelta. La cosa se remonta a Kant. Pero en fin, ¡quién lee a Kant! Eso es muy pertinente en Kant. Sólo hay una cosa en la cual - puesto que él tomó esta comparación del guante, no veo por qué yo no la tomaría también - sólo una cosa en la cual el no pensó, quizá porque en su tiempo los guantes no tenían botones, y es que en el guante dado vuelta el botón esta en el interior; esto es un obstáculo, de todos modos, para que la comparación sea completamente satisfactoria. Pero si de todos modos ustedes han seguido bien lo que acabo de decir, esto es que los guantes de los que se trata no son completamente inocentes. El guante dado vuelta, es Nora. Esa es su manera, la de él, de considerar que ella le va como un guante. No es al azar que yo procedo por este camino, es porque desde siempre con "una mujer", puesto que, precisamente, es el caso decirlo: para .Joyce no hay más que una mujer, ella está siempre sobre él mismo modelo, y él no se enguanta sino con la más viva de las repugnancias. No es - esto es sensible - sino por el más grande de los menosprecios que él hace de Nora una mujer escogida. No solamente es necesario que ella le vaya como un guante, sino que es necesario que ella lo estreche (*serre*) como un guante. Ella no sirve (*sert*) absolutamente para nada, y esto incluso hasta el punto que -esto es completamente neto en sus relaciones cuando están en Trieste - cada vez que aparece un chiquillo - estoy forzado a hablar así - eso constituye un drama. Eso constituye un drama: no estaba previsto en el programa. Y hay verdaderamente un malestar que se establece entre aquél que se llama así, compañero como chancho, que se llama Jim, porque es así que se escribe de él - se escribe de él así, porque su mujer le escribía bajo este término -.Jim y Nora, eso no anda más entre ellos cuando hay un vástago: eso siempre, siempre y en cada caso, produce un drama

He hablado recién del botón. Esto debe tener, así, una cosita que ver con la manera con la que se llama algo, un órgano. El clítoris, para llamarlo por su nombre, es en ente asunto como un punto negro, digo punto negro, metafórico o no. Por otra parte, esto tiene algunos ecos en el comportamiento que no se nota bastante de lo que se llama una mujer. Es muy curioso que una mujer se interese tanto en el punto negro, justamente. Es precisamente lo primero que ella hace a su muchacho: es sacarle los puntos negros. ¿Es que esto es una metáfora de que su punto negro, el de ella, ella no quisiera que tuviera tanto lugar? Es siempre el botón de recién, del guante dado vuelta. Porque de todos modos no hay que confundir: es evidente que, cada tanto, hay mujeres que deben proceder al despiojamiento, como las monas. ¡Pero de todos modos no es lo mismo aplastar un insecto o extraer un punto negro!

Es necesario que continuemos dando vueltas La imaginación de ser el redentor, en nuestra tradición al menos, es el prototipo de lo que no es por nada que yo lo escribo la pre-version(125). Es en la medida en que hay relación de hijo a padre, y esto desde hace mucho tiempo, que ha surgido esta idea chiflada del redentor. De todos modos, Freud trató de desembarazarse de eso, de ese sadomasoquismo, único punto en el cual hay una

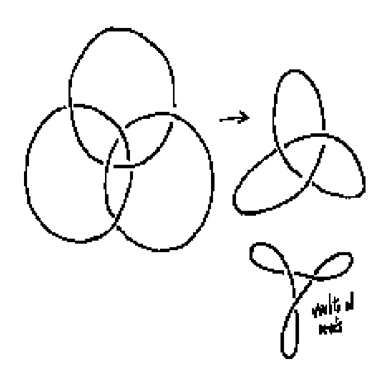
relación supuesta entre el sadismo y el masoquismo: el sadismo es para el padre, el masoquismo es para el hijo. Eso no tiene entre ellos ninguna, estrictamente, ninguna relación. Es preciso verdaderamente creer que eso sucede como aquí, a saber que hay una recta infinita que penetra en un toro - pienso que así se los figuro suficientemente - es preciso verdaderamente creer en lo activo ,y en lo pasivo para imaginar que el sadomasoquismo es algo explicado por una polaridad.

Freud vio muy bien algo que es mucho más antiguo que esta mitología cristiana, esto es la castración. Es que el falo, eso se transmite de padre a hijo, y que incluso eso comporta algo que anula el falo del padre antes de que el hijo tenga el derecho de portarlo. Es esencialmente de esta manera, que es una transmisión manifiestamente simbólica, que Freud se refiere en esta idea de la castración.

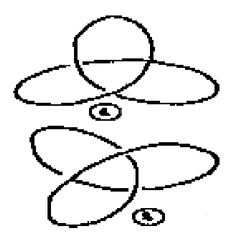
Esto es precisamente lo que me lleva a plantear la cuestión de las relaciones de lo Simbólico y de lo Real. Ellas son muy ambigüas, al menos en Freud. Es precisamente ahí que se levanta la cuestión de la critica de lo verdadero. ¿Qué es lo verdadero, sino el verdadero real? ¿Y cómo distinguir, sino empleando algunos términos metafísicos, el Echt de Heidegger, cómo distinguir el verdadero real del falso? Pues Echt, de todos modos, está del lado de lo Real. Es precisamente ahí que choca toda la metafísica de Heidegger: en ese pequeño fragmento sobre Echt él confiesa, si puedo decir, su fracaso (échec). Lo Real se encuentra en los embrollos de lo verdadero. Y es precisamente eso lo que me ha llevado a la idea del nudo, que procede de esto: que lo verdadero se autoperfora por el hecho de que su uso crea enteramente el sentido, esto de lo que desliza, de lo que es aspirado por la imagen del agujero corporal del que es emitido, a saber la boca en tanto que succióna.

Hay una dinámica de la mirada: centrifuga, es decir que parte del ojo, del ojo vidente, pero también del punto ciego. Ella parte del instante de ver, y lo tiene por punto de apoyo. El ojo ve instantáneamente en efecto, es lo que se llama la intuición, por lo cual redobla lo que se llama el espacio en la imagen. No hay ningún espacio real. Es una construcción puramente verbal que se ha deletreado en tres dimensiones según las leyes que llamamos de la geometría, las cuales son las de la palanca(126) o de la bola imaginadas kinestésicamente, es decir oral-analmente. El objeto que he llamado a minúscula, en efecto, no es más que un sólo y mismo objeto. Yo le he vuelto a ¿verter el nombre de objeto en razón de que el objeto está OB, obstaculizando a la expansión de lo imaginario concéntrico, es decir englobante, concebible, es decir asible con la mano - es la noción de Begriff - asible a la manera de un arma. Y para evocar así a algunos alemánes que no eran para nada idiotas, esta arma, lejos de ser una prolongación del brazo, es desde el comienzo un arma de tiro, un arma de tiro desde el origen. No se esperó a las balas para lanzar un *boomerang*.

Lo que por toda esta vuelta aparece es que, en suma, todo lo que subsiste de la relación sexual es esta geometría a la cual hicimos alusión a propósito del guante. Es todo lo que le queda a la especie humana de soporte para]a relación. Y es precisamente por eso, además, que desde el comienzo ella se comprometió en unos asuntos de sopladuras, en los cuales ha hecho más o menos volver a entrar el sólido. No es menos cierto que ahí debemos hacer la diferencia entre el corte de este sólido y este sólido mismo, y percatarnos de que lo que hay de más consistente en la sopladura, es decir en la esfera, en lo concéntrico, es la cuerda, es la cuerda en tanto que hace círculo, que gira en redondo, que es bucle, bucle único ante todo por estar puesta en el plano. Después de todo, ¿qué es lo que prueba que la espiral no es más real que el redondel?, caso en el cual nada indica que, para volver a unirse, ella deba hacer nudo, salvo el falsamente dicho nudo borromeo, a saber un cade-nudo que engendra naturalmente el nudo de trébol, que proviene de que eso se une aquí y ahí y ahí (nota del traductor(127)).

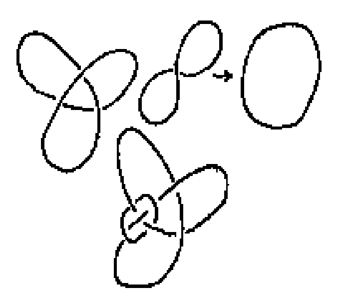


De todos modos, hay algo que no es menos sorprendente, es que, vuelto al revés (*renversé*) así, eso no hace nudo de trébol, para llamarlo por su nombre, y que la cuestión que formular al final de este chamuyo es que inmediatamente tenemos - lo que quizá para ustedes no es evidente - inmediatamente tenemos muy bien observado - eso no va de suyo - en seguida se observó muy bien que si aquí ustedes cambian algo en el pasaje por debajo, en este nudo de esta, digamos, ala del nudo, en seguida ustedes tienen como resultado que el nudo es abolido enteramente, y lo que yo levanto como cuestión, puesto que de lo que se trata es saber si, sí o no, Joyce estaba loco: ¿por qué, después de todo, no lo habría estado?



Esto tanto más cuanto que no es un privilegio. Si es verdadero que en la mayoría lo Simbólico, lo Imaginario y lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real están embrollados hasta el punto de continuarse uno en el otro, si no hay operación que los distinga en una cadena propiamente hablando, la cadena del nudo borromeo, del pretendido nudo borromeo - pues el. nudo borromeo no es un nudo, es una cadena - ¿por que no discernir que cada uno de esos bucles se continua para cada uno en el otro de una manera estrictamente no

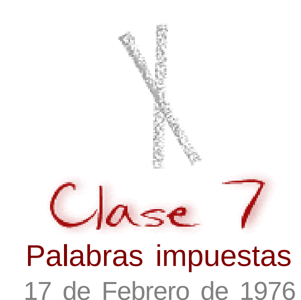
distinguida? Y al mismo tiempo esto no es un privilegio como estar loco.



Lo que yo propongo aquí, es considerar el caso de Joyce como respondiendo a algo que sería una manera de suplir a este desanudamíento, el cual, como ustedes lo ven, de todos modos lo supongo, esto produce pura y simplemente un redondel, esto se despliega, basta con rebatirlo, es por el rebatimiento de esto que resulta este 8. De lo que se trata que nos percatemos, es que a esto podemos remediarlo ¿al. hacer qué? Al poner allí un bucle, al poner allí un bucle gracias al cual el nudo de trébol, el *clover-leaf*, no se desflecará. ¿Es que no podernos concebir el caso de Joyce de este modo?, a saber que su deseo de ser un artista que ocuparía a todo el mundo, el mayor mundo posible en todo caso, ¿no es lo compensatorio de este hecho, que, digamos, su padre no ha sido jamás para él un padre?, que, no solamente no le enseñó nada, sino que fue negligente en casi todo, salvo en descansar sobre los buenos padres jesuitas, la iglesia diplomática, quiero decir la trama en la cual se desarrolló esto que ya no tiene nada que ver con la redención, que aquí ya no es más que tartajeo. El término "diplomática" está tomado del texto mismo de Joyce, especialmente de *Stephen Hero*, donde *church diplomatic* está empleado particularmente. Pero también es cierto que en el Retrato del artista el padre habla de la iglesia como de una muy buena institución, y que incluso el término "diplomática" está en éligualmente presente, llevado al primer plano.

¿No hay algo, diría, como una compensación de esta dimisión paterna, de esta Verwerfung de hecho, en el hecho de que Joyce se haya sentido imperiosamente "llamado"? - éste es el término, es el término que resulta de un montón de cosas en su propio texto, en lo que ha escrito - y que ése sea el resorte propio por el cual en él, el nombre propio - esto es algo que es extraño: yo había dicho que hoy hablaría del nombre propio, cumplo al final mi promesa - el nombre que le es propio, es eso lo que él valoriza a expensas del padre Es a ese nombre que él ha querido que sea rendido el homenaje que él mismo ha rehusado a cualquiera, es en eso que se puede decir que el nombre propio, que hace todo lo que puede para hacerse más que el S1, el S1 del amo que se dirige hacia el S que he llamado con el Índice 2, que es eso alrededor de lo cual .se acumula lo que es del saber, es muy claro que, desde siempre, eso ha sido una invención que se ha difundido a medida de la historia. Que haya 2 nombres que le sean propios a este sujeto, que Joyce se llamara igualmente James, esto es algo que no adquiere su consecuencia más que en el uso del sobrenombre: James Joyce, apodado Dedalus. El hecho de que podamos poner así montones de ellos no desemboca más que en una cosa, esto es, en hacer volver a entrar el nombre propio en lo que es del nombre común.

Sí, y bien, escuchen: puesto que he llegado a ello en este momento, ustedes deben tener vuestra claque, e incluso vuestra Jacqu'Lac(128), puesto que también añadiré a ello el "¡Han!" que será la expresión del alivio que experimento por haber recorrido hoy este camino: reduje mi nombre propio al nombre más común.



Clase 7

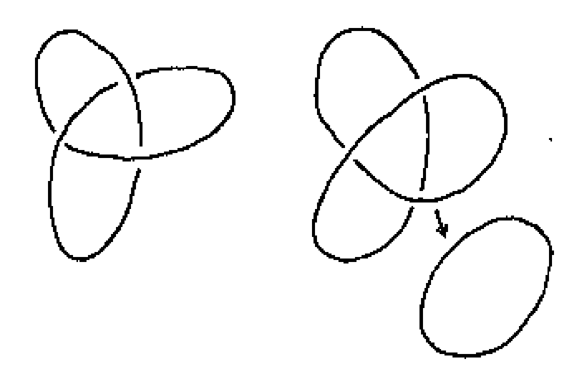
Palabras impuestas

17 de Febrero de 1976

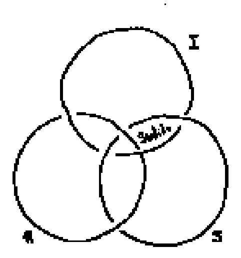
Nota del traductor(129)

Tenía una esperanza - no se hagan la idea de que se trata de coquetería, de hacerles cosquillas - tenía una esperanza, había puesto una esperanza en el hecho de las vacaciones. Casi todo el mundo se va. En mi clientela, eso es sorprendente. Pero aquí no lo es. Quiero decir que siempre veo las puertas tan obstruidas; y, para decirlo todo, esperaba que la sala estuviera aligerada, mediante lo cual, y luego, además, todo eso me exaspera, porque no es de muy buen tono, en fin, mediante lo cual esperaba pasar a las confidencias, instalarme en medio de... no se, si solamente estuviera la mitad de la sala, sería mejor. Va a ser necesario que vuelva a un anfiteatro que era el anfiteatro 3, si recuerdo bien. Así, podría hablar de una manera más íntima. De todos modos sería simpático si yo pudiera obtener que se me responda, que se colabore, que nos interesemos. Me parece difícil interesarse en lo que es, en suma, en lo que se vuelve una búsqueda; quiero decir que comienzo a hacer lo que implica el término búsqueda: a girar en redondo. Hubo un tiempo en el que yo era un poco estridente. Decía como Picasso - porque eso no es mío - yo no busco, encuentro. Pero ahora me cuesta más desbrozar mí camino.

Entonces, de todos modos voy a volver a entrar en lo que yo supongo - es una pura suposición, estoy reducido a suponerlo - en lo que yo supongo que ustedes han entendido la última vez, y para entrar en lo vivo del asunto lo ilustro. He aquí un nudo:



Este es el nudo que se deduce de lo que no es un nudo, pues el nudo borromeo, contrariamente a su nombre que, como todos los nombres, refleja un sentido, tiene el sentido que permite en la cadena, en la cadena borromea, situar en alguna parte el sentido. Es cierto que si llamamos a este el elemento de la cadena lo Imaginario, este otro lo Real, y a ése lo Simbólico, el sentido estará allí. No podemos esperar mas, esperar situarlo en otra parte, porque todo lo que pensamos, estamos reducidos a imaginarlo. Pero no pensamos sin palabras, contrariamente a los psicólogos de la escuela de *würzbourg* han adelantado.



Como Uds. ven, estoy un poco decaído, y me cuesta arrancar entonces voy a entrar en lo vivo del asunto y decir lo que puede ocurrir en lo que hace nudo.

Para lo que hace nudo, es decir como mínimo el nudo de tres, con el que me contento, puesto que es el nudo que se deduce de esto, que los 3 redondeles, los redondeles de hilo como en otro tiempo les adelanté esta imagen, los redondeles de hilo de lo Imaginario, de lo Real y de lo Simbólico, y bien, esta claro que hacen nudo, a saber que no se contentan con poder aislarse, de terminar un cierto número de campos de calce, de sitios donde si uno mete el dedo queda agarrado. Uno queda agarrado también en un nudo. Pero el nudo es de una naturaleza diferente.

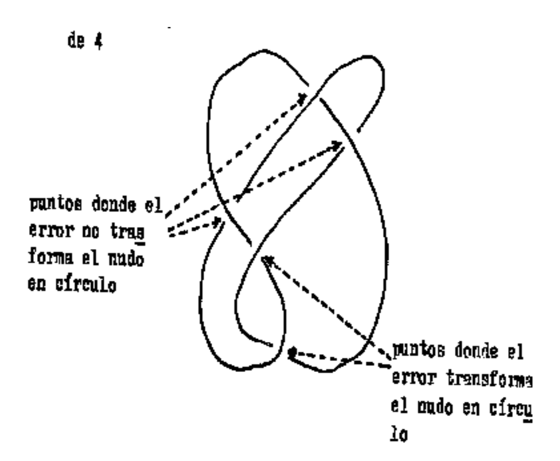
Entonces, si Uds. se acuerdan bien, naturalmente yo no espero tanto, la última vez adelanté esta observación que no es evidente, es suficiente que haya un error en alguna parte en el nudo de 3. Supongamos que en lugar de pasar por debajo, aquí (x) eso pase

por arriba. Y bien eso basta para hacer, por supuesto, eso va de suyo, porque todos sabemos que no hay nudo en 2. Basta pues con que haya



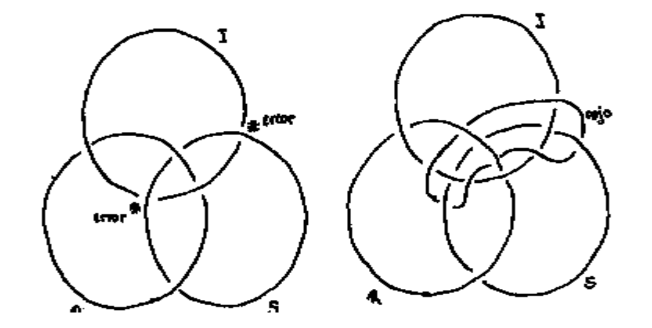
un error en alguna parte para que esto - pienso que eso les salta a la vista - se reduzca a un sólo redondel. Eso no va de suyo , porque si, por ejemplo, ustedes toman el nudo de 5, éste, como hay un nudo de 4 que es bien conocido y que se llama el nudo de Listing, he llamado a éste así, idea chiflada, el nudo de Lacan. (..........(130)) el que conviene más - pero eso se los diré otra vez - es en efecto el que conviene más. Si es absolutamente sublime: como cada vez que uno dibuja un nudo uno arriesga a engañarse. Recién, recién en el momento en que dibujaba esas cosas para presentárselas, tuve que hacer algo análogo que forzó a Gloria a volver a poner aquí un pedazo, algo análogo porque al dibujar uno se engaña.





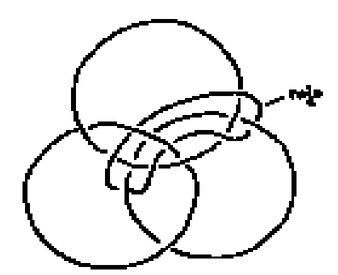
Entonces, ese nudo, si ustedes se equivocan en uno de esos dos puntos, en lo mismo que para el nudo de 3: el todo se libera. Es manifiesto que si se toma aquí, eso no hace más que redondel; si, por el contrario, ustedes se equivocan en uno de esos tres puntos, pueden constatar que se mantiene como nudo, es decir que eso queda como un nudo de 3. Esto para decirles que no va de suyo que al equivocarse en un punto de un nudo, todo el nudo se evapora, si puedo expresarme así.

Bueno, entonces, lo que dije la última vez es esto: haciendo alusión al hecho de que el síntoma, lo que este año he llamado el *sinthoma*, que el *sinthoma* es lo que en el borromeo, la cadena borromea, es lo que permite en esta cadena borromea, si no hacemos más cadena de ella, es, a saber, si aquí cometemos lo que he llamado un error (véase p. 91), aquí y también aquí, es decir al mismo tiempo si lo Simbólico se libera. Como en otra ocasión lo he señalado bien, tenemos un medio de reparar eso, esto es hacer lo que por primera vez he definido como el *sinthoma*, a saber algo que permite a lo Simbólico, a lo Imaginario y a lo Real continuar manteniéndose juntos, aunque ahí



ninguno se sostenga más con el otro, esto gracias a 2 errores. Me he permitido definir como *sinthoma* a lo que, no permite al nudo, de 3, hacer todavía nudo de 3, sino lo que lo

conserva en una posición tal que tenga el aspecto de hacer nudo de 3.



Eso es lo que he adelantado muy suavemente la última vez. Y se los vuelvo a evocar incidentalmente. He pensado - pensado, hagan lo que quieran con mi pensamiento - he pensado que ahí estaba la clave de lo que le había sucedido a Joyce. Que Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente, él no habla más que de eso. He centrado la cosa alrededor del nombre, del nombre propio, y he pensado - hagan lo que quieran con este pensamiento - y he pensado que es por quererse un nombre que Joyce ha hecho la compensación de la carencia paterna. Esto es al menos lo que he dicho, porque no podía decir mas. Trataré de articular eso de una manera más precisa. Pero esté claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el término *sinthoma* es precisamente lo que le conviene.

Resulta que el viernes, en mi presentación de algo que se considera generalmente como un caso, un caso de locura seguramente, un caso de locura que comenzó por el *sinthoma*, palabras impuestas (nota del traductor(131)). Es al menos así que el propio paciente articula algo que me parece todo lo que hay de más sensato en el orden de una articulación que puedo decir que es lacaniana. ¿Como es que no sentimos todos que unas palabras de las que dependemos nos son de alguna manera impuestas? Es precisamente en eso que lo que llamaron un enfermo llega algunas veces más lejos que lo que llamamos un hombre normal. La cuestión es más bien saber por qué es que un hombre normal, llamado normal, no se da cuenta de que la palabra es un parásito, que la palabra es un enchapado, que la palabra es la forma de cáncer de la que el ser humano está afligido. ¿Cómo es que hay quienes llegan hasta sentirlo? Es cierto que al respecto Joyce nos da una pequeña sospecha. Quiero decir que la última vez no hablé de su hija, Lucía, puesto que el dio a sus hijos nombres italianos, no hablé de la hija.

Lucía, por un designio de no dar en lo que podemos llamar la historia pequeña. La hija Lucía vive todavía. Esta en una casa de salud, en Inglaterra. Ella es lo que se llama así, corrientemente, una esquizofrénica. Pero la cosa me fue recordada, durante mi última presentación de casos, porque el caso que presenté había sufrido una agravación luego de haber tenido el sentimiento - sentimiento que, en cuanto a mi, considero como sensato - el sentimiento de palabras que le eran impuestas. Las cosas se agravaron, no solamente cuando él tuvo el sentimiento de que unas palabras le eran impuestas. Las cosas se agravaron y tuvo el sentimiento, no solamente de que unas palabras le eran impuestas, sino que él estaba afectado por lo que él mismo llamaba telepatía, que no era lo que corrientemente llamamos con ese término, a saber, estar advertido de cosas que ocurrían a los otros, sino que, por el contrario, todo el mundo estaba advertido de lo que él mismo se formulaba por su parte, a saber sus reflexiones más íntimas, y muy especialmente las reflexiones que se le ocurrían al margen de las famosas palabras impuestas. Pues él escuchaba algo: *"Sucio asesinato político"* por ejemplo, lo que él hacia equivalente a *"Sucio asistenato(132) político"* . Se ve bien que ahí el significante se reduce a lo que es: al equívoco, a una torsión de voz. Pero a *"sucio asistenato"* o a *"sucio asesinato llamado político"*, él se decia así mismo algo como respuesta, a saber algo que comenzaba por un "pero" y que era su reflexión el respecto. Y lo que lo volvía completamente enloquecido, era el pensamiento de que lo que él se hacía como reflexiones agregadas, agregadas a lo que él consideraba como unas palabras que le eran impuestas, era eso lo que era también conocido por todos los demás. El era pues, como se expresa, *"telépata-emisor",* dicho de otro modo: ya no tenía secretos. Y eso mismo, es eso lo que le hizo cometer una tentativa de terminar con ello, siéndole la vida por este hecho, por este hecho de ya no tener secretos, de ya no tener nada reservado, lo que le hizo cometer lo que se llama una tentativa de suicidio, que era también aquello por lo cual él estaba ahí y aquello por lo cual, en suma, yo tenía que interesarme en él.

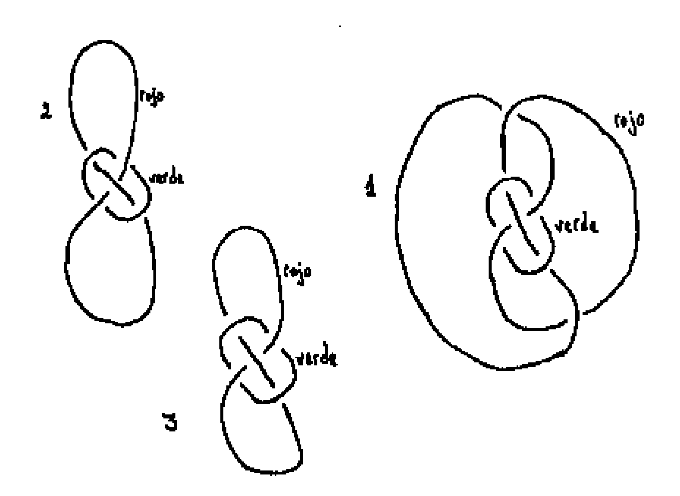
Lo que hoy me impulsa a hablarles de la hija Lucía es muy exactamente esto - la última vez me había guardado de ello, para no caer en la historia pequeña - es que Joyce, Joyce quien defendió ferozmente a su hija, su hija la esquizofrénica, lo que se llama una esquizofrénia, contra la empresa de los médicos, Joyce no articulaba sino una cosa: que su hija era una telépata. Quiero decir que, en las cartas que escribió a propósito de esto, él formula que ella es mucho más inteligente que todo el mundo, que ella lo informa milagrosamente - y el término esta sobreentendido - de todo lo que le sucede a un cierto número de personas, que para ella esas personas no tienen secretos. ¿No hay algo sorprendente?, no, de ningún modo, que yo piense que Lucía fue efectivamente una telépata, que ella supiera lo que les sucedía a unas personas de las que ella no tenía, sobre las cuales ella no tenía más informaciones que otra, sino que Joyce le atribuía esta virtud a partir de un cierto número de signos, de declaraciones que ella escuchaba de una cierta manera, esto es precisamente algo donde yo veo que para "defender", si podemos decir, a su hija, él le atribuye algo que esta en la prolongación de lo que momentáneamente llamaré su propio síntoma, a saber: es difícil en su caso no evocar a mi propio paciente, tal como eso había comenzado en él a saber que en el. sitio de la palabra no se puede decir que algo no estaba impuesto a Joyce, quiero decir que en el progreso de alguna manera continuo que ha constituido su arte, a saber, esta palabra que llega a ser escrita, al quebrarla, al descomponerla, al hacer que al final lo que al leerlo parece un progreso continuo desde el esfuerzo que él hacía en sus primeros Ensayos críticos, luego continuación en el Retrato del artista, y finalmente en *Ulises*, para terminar en *Finnegan's Wake*, es difícil no ver que una cierta relación a la palabra le es cada vez, más impuesta, hasta el punto en que él termina por disolver el lenguaje mismo - como lo notó muy bien Philippe Sollers - imponer al lenguaje mismo como una especie de quebradura, de descomposición, que hace que ya no hay identidad fonatoria Sin duda hay ahí una reflexión a nivel de la escritura, quiero decir que es por intermedio de la escritura que la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber en una deformación en la que queda ambigüo saber si es de liberarse del parásito palabrero del que hablaba recién que se trata o, al contrario, de algo que se deja invadir por las propiedades; de orden esencialmente fonémicas de la palabra, por la polifonía de la palabra. Sea como fuere, que

Joyce articule a propósito de Lucía, para defenderla, que ella es una telépata, me parece, en razón de este enfermo cuyo caso consideraba la última vez que hice lo que se llama mi presentación en *Sainte-Anne*, me parece ciertamente indicativo de algo de lo que diré que Joyce testimonia en ese punto mismo que (es} el punto que designé como siendo el de la carencia del padre.

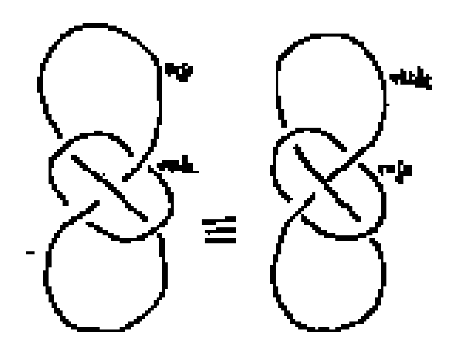
Lo que quisiera señalar, es que lo que yo llamo, lo que yo designo, lo que yo soporto del *sinthoma*, que aquí esta marcado con un redondel, con un redondel de hilo, esto está considerado por mi que se produce en el lugar mismo donde, digamos, el trazado del nudo produce un error. Nos es difícil no ver que el lapsus es aquello sobre lo cual, en parte, se funda la noción del inconsciente. Que el chiste lo sea también, hay que verterlo en la misma cuenta, si puedo decir; pues después de todo no es impensable que el chiste resulte de un lapsus. Es al menos así que Freud mismo lo articula, a saber que es un cortocircuito, que, como él lo adelanta, es una economía respecto de un placer, de una satisfacción. Que esto (el *sinthoma*) esté en el lugar mismo en que el nudo falla, donde hay una especie de lapsus del nudo mismo, esto es algo que está hecho precisamente para retenernos; que a mí mismo me suceda - como se los he mostrado aquí - fallarlo dado el caso, esto es precisamente lo que de alguna manera me confirma que, un nudo, eso se falla. Eso se falla tanto como que el inconsciente está ahí para mostrarnos que es a partir de su consistencia, la suya, la del inconsciente, que hay montones de fallados.

Pero si aquí se renueva la noción de falta (*faute(133)*), ¿es que la falta, cuya conciencia constituye el pecado, es del orden del lapsus? El equívoco de la palabra es también lo que permite pensarlo, pasar de un sentido al otro. ¿Es que hay en la falta, esta falta primera que Joyce nos pone de manifiesto de tal modo, es que hay algo del orden del lapsus? Esto, por supuesto, no deja de evocar todo un embrollo Y ahí estamos, estamos en el nudo y, al mismo tiempo, estamos en el embrollo. Lo que hay de notable, es que al querer corregir el lapsus en el punto mismo donde se produce, ¿qué quiere decir que se produzca ahí?

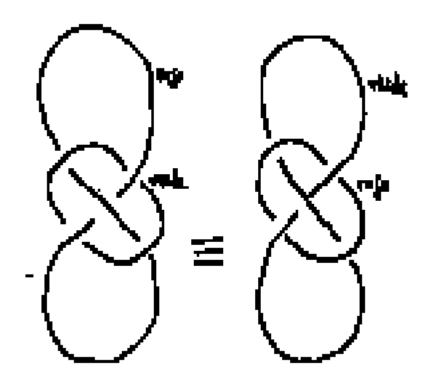
- hay equívoco (sobre la manera de corregirlo), puesto que en otros dos puntos la consecuencia del lapsus que se produjo en otra parte. Lo impactante, es que en otra parte, eso no tiene las mismas consecuencias. Es lo que yo ilustro de la manera que aquí he tratado de dibujar. Ustedes pueden, si prestan atención, ustedes pueden ver de una manera por la que el nudo responde, ustedes pueden ver que al reparar por medio de un *sinthoma* en el punto mismo

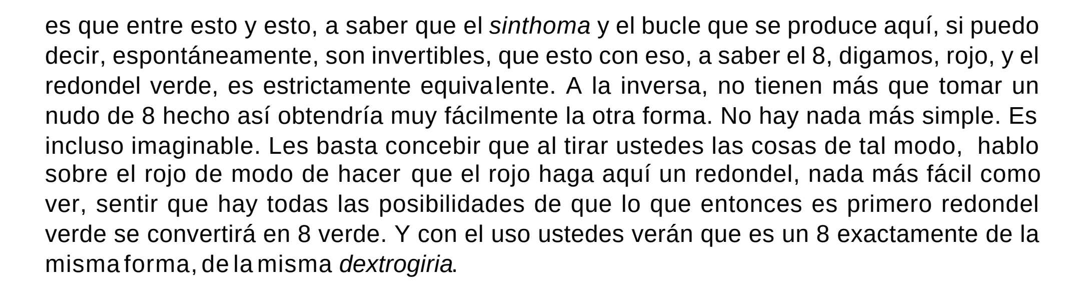


donde el se produjo?, ustedes no obtienen el mismo nudo poniendo el *sinthoma* en el lugar mismo donde se produjo la falta, o bien corrigiendo igualmente la cosa por medio de un *sinthoma* en los otros dos puntos, pues al corregir la cosa, el lapsus en los otros dos puntos, lo que también es concebible, ya que de lo que se trata es de hacer que algo subsista de la primitiva estructura del nudo de 3 - el algo que subsiste por el hecho de la intervención del *sinthoma* es diferente, cuando eso se produce en el punto mismo del lapsus, es diferente de lo que se produce si (del mismo modo) ustedes corrigen en los otros dos puntos del nudo de 3 por medio de un *sinthoma*.



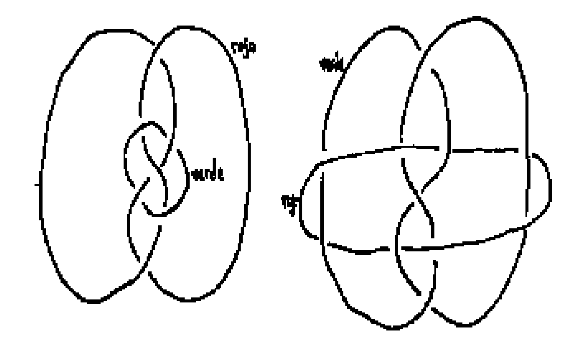
Cosa sorprendente, hay algo en común en la manera en que se anudan las cosas, ya que se marca con una cierta dirección, con una cierta orientación, con una cierta, digamos, *dextrogiria* de la compensación. Pero no resulta menos claro que aquí, lo que resulta de la compensación anudada, de la compensación por medio del *sinthoma*, es diferente de lo que se produce aquí y allí. La naturaleza de esta diferencia es la siguiente:





es que entre esto y esto, a saber que el *sinthoma* y el bucle que se produce aquí, si puedo decir, espontáneamente, son invertibles, que esto con eso, a saber el 8, digamos, rojo, y el redondel verde, es estrictamente equivalente. A la inversa, no tienen más que tomar un nudo de 8 hecho así obtendría muy fácilmente la otra forma. No hay nada más simple. Es incluso imaginable. Les basta concebir que al tirar ustedes las cosas de tal modo, hablo sobre el rojo de modo de hacer que el rojo haga aquí un redondel, nada más fácil como ver, sentir que hay todas las posibilidades de que lo que entonces es primero redondel verde se convertirá en 8 verde. Y con el uso ustedes verán que es un 8 exactamente de la misma forma, de la misma *dextrogiria*.

Hay pues estrictamente equivalencia, y no es, después de lo que yo he destrozado alrededor de la relación sexual, no es difícil sugerir que, cuando hay equivalencia, es precisamente en eso que no hay relación. Si por un instante suponemos que lo que es por lo que desde entonces es una falla del nudo de 3, esta falla es estrictamente equivalente, no hay necesidad de decirlo, en los dos sexos. Y si lo que vemos aquí como equivalente es soportado por el hecho de que tanto en un sexo como en el otro ha habido falla, falla del nudo, está claro que el resultado es esto, que los dos sexos son equivalentes, salvo sin embargo que si la falta está reparada en el lugar mismo (de la falla), los dos sexos, aquí simbolizados por los dos colores, los dos sexos no lo son más, equivalentes. Pues si ustedes ven lo que corresponde a lo que recién he llamado equivalencia, lo que allí corresponde es esto, que está lejos de ser equivalente.



Si aquí un color puede ser reemplazado por el otro, inversamente aquí ustedes pueden ver que el redondel verde es, si puedo decir, interno al conjunto de lo que aquí está soportado por el doble 8 rojo y que aquí se vuelve a encontrar en el doble 8 verde. Aquellos, y es intencionalmente que los he inscrito de esta manera, es para que ustedes los reconozcan como tales, aquí el verde es interno a ese doble 8, aquí el rojo es externo. Es incluso sobre eso que hice trabajar a nuestro estimado J.-A. Miller, quien estaba en mi casa de campo en el mismo momento en que yo cogitaba esto. A justo título le he contrariamente a lo que le dije, le he adelantado esta forma rogándole que descubra su equivalencia, la que habría podido producirse. Pero está claro que la equivalencia no puede producirse como aparece por esto: es que el verde, respecto del doble 8 que es el 8 rojo, es algo que no podría franquear, si puedo decir, la banda externa de ese doble 8 rojo. No hay pues, al nivel del *sinthoma*, no hay equivalencia de las relaciones del verde y del rojo, para contentarnos con esta designación simple. Es en la medida en que hay *sinthoma* que no hay equivalencia sexual, es decir que hay relación; pues es bien seguro que si decimos que la no-relación resulta de la equivalencia, es en la medida en que no hay equivalencia que se estructura la relación.

Hay entonces, a la vez, relación sexual y no relación, salvo que ahí donde hay relación, esto es en la medida en que hay *sinthoma*, es decir donde, como lo he dicho, es por el *sinthoma* que está soportado el otro sexo. Me he permitido decir que el *sinthoma*, esto es muy precisamente el sexo al cual no pertenezco, es decir una mujer. Si una mujer es un *sinthoma* para todo hombre, es completamente claro que hay necesidad de encontrar otro nombre para lo que es del hombre para una mujer, puesto que justamente el *sinthoma* se cárcteriza por la no-equivalencia. Se puede decir que el hombre es para una mujer todo lo que les guste, a saber una aflicción peor que un *sinthoma*; pueden ustedes articularlo como les convenga: incluso un estrago. Pero si no hay equivalencia, ustedes estan forzados a especificarlo que es del *sinthoma*.

No hay equivalencia, esto es lo único, es el único reducto donde se soporta lo que se llama en el *parlêtre*, en el ser humano, la relación sexual.. ¿No es eso lo que nos demuestra lo que se llama, es otro uso del término en la clínica, es el caso decirlo: la cama? Cuando vemos a los seres en la cama (*lit*), es de todos modos ahí, no solamente en las camas de hospital, es igualmente ahí que podemos hacernos una idea de lo que es esa famosa relación. Esta relación se liga (*lie*) - es el caso decirlo L-I-E esta vez - esta relación se liga a algo de lo que no podría adelantar - y esto es precisamente lo que

resulta, mi Dios, de todo lo que yo escucho sobre otra cama, sobre el famoso diván donde se me cuenta de ello a lo largo - esto es que el lazo estrecho del *sinthoma*, es algo de lo que se trata de situarlo que tiene que ver con lo Real, con lo real del inconsciente, si es que el inconsciente es real (nota del traductor(134)). ¿Cómo saber si el inconsciente es real o imaginario? Esa es precisamente la cuestión. El participa de un equívoco entre los dos, pero de algo en lo cual, gracias a Freud, estamos desde entonces comprometidos, y comprometidos a título de *sinthoma*. Quiero decir que, de ahora en adelante, es con el *sinthoma* que tenemos que hacer en la relación misma tenida por Freud como natural - lo que no quiere decir nada -, la relación sexual.. Es sobre esto que los dejaré hoy, porque también es muy necesario que yo señale de una manera cualquiera mi decepción por no haberlos encontrado aquí más escasos.



Clase 8

Pedazos-de-real

9 de Marzo de 1976

Aquí me ven reducido a improvisar, no, por supuesto, porque yo no haya trabajado desde la ultima vez, abundantemente, pero como no me esperaba forzonamente hablar, puesto que en principio está la huelga, aquí me ven entonces reducido a hacer lo que, de todos modos, tengo un poco preparado, e incluso mucho. Hoy voy - yo esperaba que ustedes serían menos numerosos, como de costumbre - hoy voy a mostrarles algo. No es forzosamente lo que ustedes esperan, pero no deja de tener relación. Pero antes de partir yo lleve una cosa en la cual desearía mucho pensar porque lo había prometido a la persona - que no deja de estar en ello un poco interesada - es esto: quisiera hacerles conocer o recordarles, para los que ya lo saben, que hay alguien que me gusta mucho, que se llama Hélene Cixous - eso se escribe con C al comienzo, se termina con una S, se pronuncia Cixous en este caso. Entonces, la susodicha Hélene Cixous ya había hecho, parece - en cuanto a mi, lo había dejado un poco vago en mi recuerdo - ya había hecho, parece, en el mismo número agotado de *littérature* donde se me lo recordó - yo lo ignoraba, totalmente yo había hecho *Litturaterre* en ese número agotado - lo, que no les volverá más fácil volver a encontrarlo, salvo para aquellos que ya lo tienen - ella había hecho una pequeña nota sobre Dora. Entonces, después ella hizo una pieza con eso: El retrato de Dora - este es el título- de una pieza que se representa en el, *Petit Orsay*, es decir en un anexo del *Grand Orsay*, ocupado por Jean-Louis Barrault, y Madeleine Renaud. Entonces, este retrato de Dora, yo no lo encontré mal. Dije lo que pensaba de ello a la que llamo *Hélene* desde el tiempo que la conozco; y le dije que hablaría de ello.

El retrato de Dora, se trata de la Dora de Freud, y por eso sospecho que eso puede interesar a algunas, personas como para que vayan a ver como está realizado. Está realizado de una manera real, quiero decir que la realidad es lo que, la realidad de las repeticiones, por ejemplo, es lo que, al fin de cuentas, ha dominado a los actos puesto, que él esta muy fastidiarlo, y esta muy fastidiado y eso se ve. Va a ello con precaución, y esto es tanto menos feliz, al menos para él, como que no es un actor. El se haconsagrarlo a eso. Entonces, todo el tiempo tiene miedo de cargar con Freud. Eso se ve en su despacho, En fin, lo mejor que tengo para decirles, es que vayan a verlo. Lo que verán es algo que a pesar de todo esta marcado por esta precaución del Freud actor. Entonces, resulta de ello, en el conjunto, algo que es completamente curioso al fin de cuentas: ahí tenemos a la histeria, pienso que esto les chocará, pero después de todo, quizás lo apreciarán de todos modos - ahí tenemos a la histeria que yo podría decir incompleta, quiero decir que la histeria es siempre - en fin, desde Freud - es siempre dos. Y ahí la vemos de alguna manera reducida, a esta histeria, a un estado que yo podría llamar - y es por eso además que esto no va a andar mal con lo que voy a explicarles - al estado de alguna manera material. Falta allí ese elemento que se ha añadido desde hace algún tiempo - y desde antes de Freud, al fin de cuentas - a saber cómo debe ella ser comprendida. Eso produce algo muy impactante y muy instructivo, es una especie de histeria rígida. Van a ver, ya que voy a mostrárselos, lo que quiere decir en este caso el término rigidez, porque voy a hablarles de una cadena, que es lo que resulta que he avanzado ante vuestra atención, la cadena, para llamarla así, la cadena borromea, de la que no es por nada que, se la llama nudo, porque eso desliza hacia el nudo. Voy a mostrarles eso enseguida. Pero ahí, lo que ustedes verán, es una especie de implantación de la rigidez ante algo de lo que no esta excluido, que el término cadena se los representifique, si podernos decir, porque una cadena es rígida a pesar de todo. El fastidio es que la cadena de la que se trata sólo puede concebirse, como muy flexible. Es incluso importante considerarla como completamente flexible. Eso también voy a mostrárselos

En fin, no les diré más sobre el retrato de Dora. Espero, ¿qué espero? Tener de eso algún eco por parte de las personas que, por ejemplo, vienen a verme. Eso sucede.

Bueno, entonces, al respecto, hablemos de lo que esta en cuestión: de la cadena que he sido llevado a articular, incluso a describir, conjugando en ella, como he sido llevado a ello, lo Simbólico, lo Imaginario y Lo Real. Lo que es importante, es lo Real. Después de haber hablado mucho tiempo de lo Simbólico y de lo Imaginario, he sido llevado a preguntarme lo que podía ser, en esta conjunción, lo Real; y lo Real, por supuesto, es que eso no puede ser uno sólo de esos redondeles de hilo. Es la manera de presentarlos en su nudo de cadena la que, enteramente por ella, hace lo real del nudo

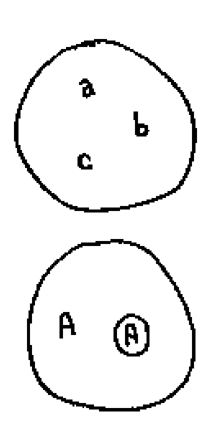
Entonces, a pesar de todo, ustedes deben haber captado un poco eso con lo que he tratado de soportar la cadena borromea. Vean lo que en suma da eso: algo que sería más o menos así. No estaba llevado a completarla, pero es evidente que es necesario completarla para hacer sentir eso de lo que se trata. Ahí esta la cadena típica. Es cierto que el hecho de que yo la dibuje así ustedes ya han visto cómo esto puede transformarse por una nada en algo que tiene el aspecto de merecer más el nombre de cadena, es decir por hacer entre el azul y el rojo algo, ahí, ya no sabemos como decir, que hace, hace cadena o que hace nudo. Porque a pesar de todo eso es lo que más se parece a lo que se considera de costumbre como una cadena. Lo que tiene de ventaja finalmente al representarlo así, a saber al representar los 3 redondeles de una manera, en suma, que hay que llamar proyectiva, es también lo que vale, no resultará menos que lo que así será presentado, será, atención: aquí ustedes ven bien que estamos forzados a poner los 3 redondeles de una manera que respeta la disposición de lo que he dibujado ante todo, como lo vemos, la ventaja de la manera de presentarlos así, es que eso simula la esfera. Como se lo hice observar a Galy, con quien me entretuve con eso ya no sé cuando, la diferencia que hay entre esta cadena borromea y lo que se dibuja siempre en una esfera armilar cuando se trata de circularizarla a 3 niveles respectivamente que podemos llamar transversal, sagital, horizontal, jamás se ha visto representar una esfera similar de la manera con que se presenta este nudo borromeo.

gráfico(135)

Entonces, esta falsa esfera que he dibujado ahí completamente sobre la derecha, hay una manera de manipularla, en tanto que tomada en el nivel de lo que constituye un octavo. Eso ahí consiste, porque esta esfera es soportada por círculos, hay una manera de darla vuelta sobre sí misma. Una esfera, como tal, es difícil concebir que no está ligada a la idea de todo. Es un hecho: es que el hecho de que representemos muy gustosamente una esfera por un círculo, liga la idea de todo, que sólo se soporta de la esfera, liga la idea de todo al círculo. Pero esto es un error, porque la idea de todo implica el cierre Si se puede dar vuelta ese todo, el interior se vuelve el exterior: y esto es lo que se produce a partir del momento en que hemos soportado en círculos la cadena borromea, es que la cadena borromea puede darse vuelta. Ella puede darse vuelta por el hecho de que el círculo no es de ningún modo lo que se cree: lo que simboliza la idea de todo, sino que en un círculo hay un agujero. Es en la medida en que los seres son inertes, es decir soportados por un cuerpo, que se puede, como se lo ha hecho a iniciativa de Popilius, decir a alguien: *"Tú no saldrás de ahí, porque tengo un redondel alrededor tuyo, tu no saldrás de ahí antes de haberme prometido tal cosa".*

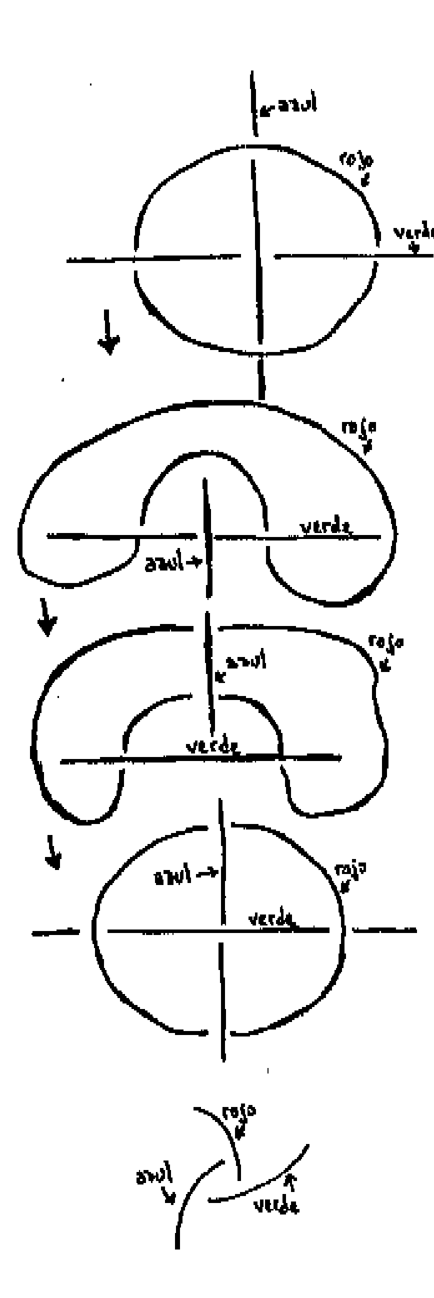
gráfico(136)

Volvemos a encontrar ahí, en suma, esto por lo cual he adelantado que en lo que concierne a lo que he llamado con el nombre de La mujer, ella es no-toda. Ella es no-toda: esto quiere decir que las mujeres no constituyen más que un conjunto.



En efecto, con el tiempo, hemos llegado a disociar la idea de todo de la idea de conjunto. Quiero decir que hemos llegado al pensamiento de esto, que un cierto número de objetos pueden ser soportados de letras minúsculas; y entonces la idea de todo se disocia, a saber que el círculo que se considera que los junta en una representación completamente frágil, el círculo que es exterior a los objetos a minúscula, b minúscula, etc...Especificar que la mujer es no-toda implica una disimetría entre un objeto que no podemos llamar A mayúscula - y se trata de saber lo que es - y un conjunto de 1 elemento, estando reunidos los dos si hay pareja por estar contenidos dentro de un círculo que por este hecho resulta distinto, lo que se expresa habitualmente según la fórmula siguiente - estos son paréntesis, de los que se usa - y que se escribe así: {A{B}. Hay un elemento por una parte, y por otra parte un conjunto de un sólo elemento.

Entonces, tengo que confesarles esto: que después de haber asentido a lo que Soury y Thomé me habían articulado, a saber que una cadena borromea de 3 se muestra que soporta dos objetos diferentes a condición de que los 3 redondeles que constituyen dicha cadena sean coloreados y orientados, siendo los dos exigibles lo que distingue los dos objetos en cuestión, en un segundo tiempo, es decir tras haber asentido a lo que ellos decían, pero de alguna manera superficialmente, me encontré en la desagradable posición de haberme imaginado que con solamente colorearlos era suficiente para distinguir dos objetos, esto porque yo había consentido de un modo completamente superficial a eso cuya afirmación me habían aportado. En efecto, eso tiene el aspecto de sentirse, que si coloreamos en rojo uno de los 3 redondeles, eso no es a pesar de todo el mismo objeto si coloreamos a éste en verde y a éste en azul, o si hacemos a la inversa. Sin embargo, es el mismo objeto; damos vuelta a la esfera, obtendremos muy fácilmente, voy, mi Dios, a dibujárselos muy rápidamente, obtendremos muy fácilmente una disposición contraria. A saber que, para partir de lo que está ahí que, para representarlo así una vez más se da vuelta de la manera siguiente.

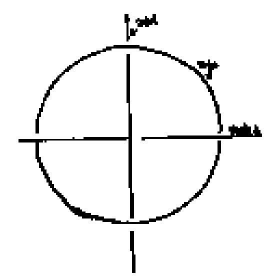


En efecto, si no consideramos a esto como rígido, es completamente plausible hacer del redondel rojo la representación siguiente. Si aquí, como es igualmente más que plausible, hacemos deslizar el anillo de manera de llevarlo ahí donde es completamente evidente que puede estar, obtendremos la transformación siguiente; y a partir de la transformación siguiente es totalmente plausible hacer deslizar este redondel de una manera tal que lo que se trataba de obtener, a saber que el redondel verde sea interno - en lugar de que lo

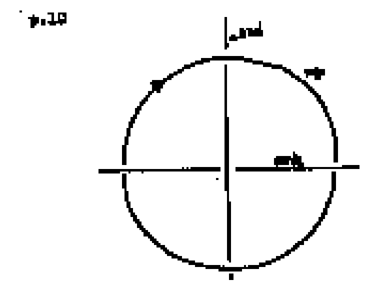
sea el redondel azul - sea interno el redondel rojo y que, al contrario, el redondel azul sea externo, esto puede ser obtenido. Las cosas - después de todo, puedo decirlo- no son tan fáciles de demostrar; la prueba, es que lo que es inmediato con simplemente pensar que los 3 redondeles pueden ser dados vuelta los unos en relación a los otros, lo que es inmediato y es obtenido por la manipulación, no es obtenido tan fácilmente. La prueba, es que los llamados Soyry y Thomé, que me representaba a muy justo título esta manipulación, no lo hicieron más que embrollándose un poco. He tratado de representarles ahí como esta transformación, efectivamente, se puede decir que se opera.

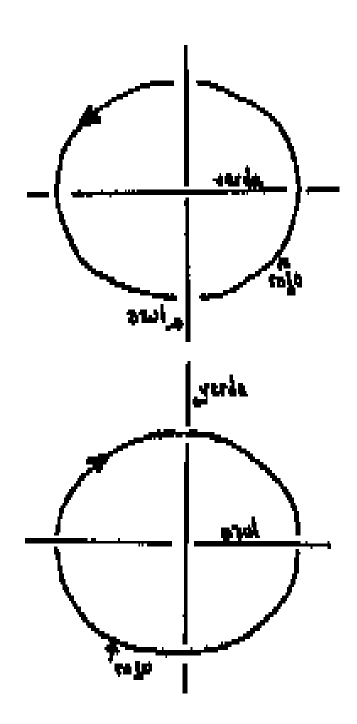
¿Qué es lo que, en suma, nos detiene en la inmediatez, que es otra especie de evidencia, esta evidencia (*evidence*) que, en lo concerniente a lo real, yo produzco un *joke*, que soporto del vaciamiento (*évidement*)? Lo que resiste a esta evidencia-vaciamiento, es la apariencia nodal que produce lo que llamaré el cadenudo, haciendo equívoco sobre cadena y sobre nudo. Esta apariencia nodal, esta forma de nudo, si puedo decir, es lo que hace de lo real la seguridad, y en este caso diré que es pues una falacia, puesto que hablé de apariencia, es una falacia que testimonia de lo que es lo real. Hay diferencia de la seudoevidencia - puesto que, en mi boludez, tuve primero como evidencia que no podía haber allí 2 objetos con solamente colorear los círculos - ¿qué es lo que quiere decir lo que, en suma, por medio de esta serie de artificios, yo quería demostrar? Es ahí que se muestra la diferencia entre el mostrar y el demostrar. De alguna manera hay una idea de decadencia en el demostrar por relación al mostrar. Hay un caer del mostrar. Todo el bla-bla a partir de la evidencia no hace más que realizar el vaciamiento, a condición de hacerlo significativamente. El more geométrico que ha sido durante largo tiempo el soporte ideal de la demostración, reposa sobre la falacia de una evidencia formal, y esto es completamente de una naturaleza como para recordarnos que geométricamente una línea no es más que el recorte de 2 superficies que están, ellas mismas, cortadas en un sólido. Pero es otro soporte el que nos suministra el anillo, el círculo, cualquiera que sea, a condición de que sea flexible; es otra geometría, que hay que fundar sobre la cadena.

Es cierto que sigo excesivamente impactado por mi error, que con razón llamé boludez, que fui afectado por él hasta un punto que difícilmente se puede imaginar. Es precisamente porque quiero emperejilarme que ahora voy a oponer a lo que creo que están, los unos coloreados, los otros orientados, o un otro orientado, aquí yo formulo, y creo poder demostrarlo, en el sentido en que demostrar está todavía próximo del mostrar, aquello de lo que se trata. Soury y Thomé procedieron por una exhaustivación combinatoria de 3 coloreados y de 3 orientaciones colocadas sobre cada uno de los círculos. Ellos tienen un deber de proceder a esta exhaustivación para demostrar que hay 2 cadenas borromeas diferentes. Creo poder aquí oponerme, en esto que resulta de la manera en que yo represento a la cadena borromea. Para mantener los mismos colores que son aquellos de los que me he servido, he aquí como represento habitualmente lo que ustedes habían visto ahí. Yo los represento diferentemente en cuanto hago jugar allí 2 rectas infinitas. Ahí, el uso de estas 2 rectas infinitas como opuestas al círculo que las junta es suficiente para permitirnos demostrar que hay 2 objetos diferentes en la cadena con esta condición, que un par sea coloreado y el tercero orientado.



Si hablé de rectas infinitas, es que la recta infinita, de la que, con prudencia, Soury y Thomé no hacen uso, la recta infinita es un equivalente del círculo, al menos para lo que es la cadena. Es un equivalente del que en un punto está en el infinito. Lo que es exigible de 2 rectas infinitas, es que ellas sean concéntricas, quiero decir que entre ellas no hagan cadena, lo que es el punto que desde hace mucho tiempo había valorizado Desargues, pero sin precisar este último punto, a saber que las rectas de las que se trata, rectas llamadas infinitas, deben no encadenarse, puesto que nada está precisado en lo que ha formulado Desargues, y que yo evoqué en su momento en mi seminario, nada está precisado sobre lo que es de ese punto llamado en el infinito.

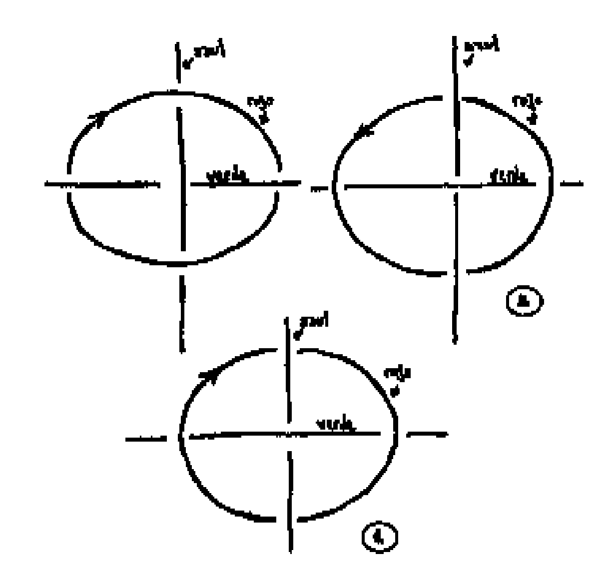




Vemos entonces el hecho siguiente. Orientemos el redondel del que decimos que no tiene necesidad de ser llamado con un color, esto es evidentemente ya aislarlo; y en virtud de este que no está dicho que sea de un color, esto es ya hacer con él algo diferente. Sin embargo, no es indiferente decir que los 3 deben estar orientados.

Si ustedes proceden a partir de esta orientación, esta orientación que desde ahí donde la vemos es dextrógira.

No hay que creer que una orientación sea algo que se mantenga en todos los casos. La prueba es fácil de dar: es a saber que al dar vuelta - y dar vuelta implicará la inversión de las rectas infinitas - al dar vuelta el redondel, el redondel rojo tendrá, visto a partir del retornamiento, una orientación exactamente inversa. He dicho que uno sólo basta para ser orientado. Esto es tanto más concebible cuanto que, al hacer las rectas infinitas, ¿a partir de qué daríamos orientación a dichas rectas? El segundo objeto es completamente posible ponerlo en evidencia a partir de esto, que estaba en el principio de mi ilusión sobre el coloreado, a partir de esto, que al tomar el primero invirtiendo sus colores, al tomar el primero - es lo que he dibujado ahí - a saber poniendo aquí el color verde y aquí el color azul, se obtiene un objeto indiscutiblemente diferente, a condición de dejarla orientación del que está orientado, de dejarla igual ¿Por qué, en efecto, cambiaría yo la orientación? La orientación no tiene razón de ser cambiada si he cambiado la pareja de los colores. ¿"Como reconoceré la no identidad del objeto total si cambio la orientacion? Del mismo modo, si ustedes lo dan vuelta se percataran de que este objeto es perfectamente diferente, pues lo que se trata de comparar, es el objeto constituido por esto, a saber, haciéndolo volver por aquí?, compararlo con este objeto que esta ahí?, "y en suma darnos cuenta que aquí es la orientación, una orientación definida de este objeto, la orientacion mantenida la que se opone, la que diferencia este triple de esto en lo cual se puede decir que tiene la misma presentación.

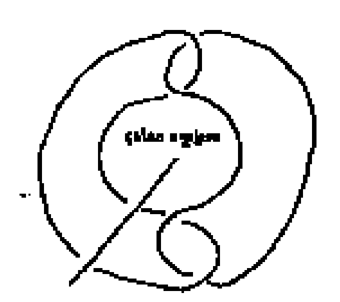


Esto nos permite distinguir la diferencia de lo que hace un momento he llamado lo Real como marcado de falacia, de lo que es de lo Verdadero. Sólo es verdadero lo que tiene un sentido. ¿Cual es la relación de lo Real con lo Verdadero? Lo verdadero sobre lo real - si puedo expresarme así - es que lo real, lo real de la pareja aquí, no tiene ningún sentido. Esto juega sobre el equívoco de la palabra sentido: ¿cuál es la relación del sentido con lo que aquí se escribe como orientación? Podemos formular la pregunta y podemos sugerir una respuesta: a saber que es el tiempo. Lo importante es esto: es que hacemos jugar en este caso una pareja llamada coloreada, y que esto no tiene ningún sentido. ¿La apariencia del colores de la visión en el sentido en que la he distinguido de la mirada? ¿Es la mirada o la visión la que distingue el color? Esta es una pregunta que por hoy dejaré en suspenso.

La noción de pareja (*couple*), de pareja coloreada, esta ahí para sugerir que en el sexo no hay nada más que, diré, el ser del color, lo que en sí sugiere que puede haber hombre color de mujer, diría, o mujer color de hombre los sexos, en este caso, si soportamos del redondel rojo lo que es de lo Simbólico, los sexos en este caso están o puestos como lo Imaginario y lo Real, como la idea, y lo imposible, para retomar mis términos. ¿Pero es muy seguro que siempre sea lo Real lo que esté en cuestión?

He adelantado que en el caso de Joyce, es la idea y el *sinthoma* más bien, como yo lo llamo. De donde el esclarecimiento que resulta de lo que es una mujer: no-toda aquí por no haber captado, por quedar para Joyce particularmente extraña, por no tener sentido

para él. Por lo demás una mujer ¿tiene jamás un sentido para el hombre? El hombre es portador de la idea de significante, y la idea de significante se soporta, en la lengua, esencialmente de la sintaxis. No deja de ser cierto que, si algo en la historia puede ser supuesto, esto es que el conjunto de las mujeres las que, ante una lengua que se descompone -el latín en este caso, ya que es de eso que se trataba en el origen de nuestras lenguas- que es el conjunto de las mujeres la que engendran lo que he llamado *lalengua*. Es este decir interrogado sobre lo que es de la lengua, sobre lo que ha podido guiar a un sexo sobre los dos hacia lo que llamaría esta prótesis del equívoco; pues lo que carácteriza a *lalengua* entre todas, son los equívocos que son posibles en ella. Es lo que he ilustrado con el equívoco de *deux* (dos) D-E-U-X- con *d´eux* (de ellos). Un conjunto de mujeres ha engendrado en cada caso *lalengua*.



A pesar de todo, quiero indicarles algo sobre eso. Es que hoy hemos hablado de muchas cosas, salvo de lo que constituye lo propio de la cadena borromea. La cadena no tendría lugar sino hubiera esto que yo dibujo, y que como de costumbre dibujo mal, porque es así que debe ser dibujado que es lo que le es propio y que es lo que llamaré el falso agujero. En un circulo lo subrayé recién, hay un agujero. Que podamos con un círculo adjuntándole allí otro, hacer este agujero que consiste en lo que pasa ahí en el medio, y que no es ni el agujero de uno ni el agujero del otro, es eso lo que yo llamo el falso agujero. Pero hay esto sobre lo cual reposa toda la esencia de la cadena borromea: esto es que, recta infinita o circulo, si hay algo que atraviesa lo que hace un instante he llamado falso agujero, si hay algo, lo repito: recta o circulo, este falso agujero es, si podemos decir, verificado. La función de esto, la verificación del falso agujero, el hecho de que esta verificación lo transforme en REAL, ahí - y en este caso me permito recordar lo que tuve ocasión de releer, mi significación del falo, ahí tuve la buena sorpresa de encontrar desde las primeras líneas la evocación del nudo, esto en una fecha que yo estaba muy lejos de haberme interesado en lo que se llama el nudo borromeo, las primeras líneas de la significación del falo indican el nudo como siendo lo que es del resorte en este caso - es este falo que tiene este papel de verificar, del falso agujero, que es real. Es en tanto que el Sinthoma hace un falso agujero con lo simbólico que hay una praxis cualquiera, es decir algo que resulta del decir, de lo que llamaría también en este caso, el arte-decir (*l´art-dire*) incluso para deslizar hacia el ardor (*l´ardeur*).

Joyce, para terminar, no sabia que él hacía el *sinthoma*, quiero decir que lo simulaba. Le era inconsciente, y es por este hecho que el es un puro artífice, que es un hombre de saber-hacer es decir lo que se llama también un artista. El único real que verifica lo que sea, es el falo en tanto que he dicho recién de que el falo es el soporte, a saber de lo que yo subrayo en este articulo, a saber de la función del significante en tanto que ella crea todo significado. Todavía es necesario, añadiría, para retomar la próxima vez, todavía es necesario que no haya más que el para verificarlo, a ese real.



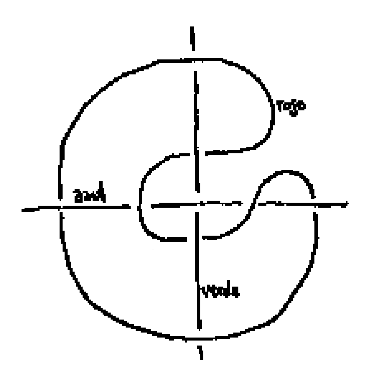
Clase 9

Pedazos-de-real

16 de Marzo de 1976

Nota del traductor(137)

Eso, es el último truco que me dieron Soury y Thomé. Es un nudo borromeo de mi especie, hecho de dos rectas infinitas y de algo circular. Ustedes pueden constatar con un poco de esfuerzo, sin duda, que es borromeo.



Vean. Entonces, la única excusa, porque en verdad tengo necesidad de excusas, al menos a mis ojos, la única excusa que tenga para decirles algo hoy, es que eso va a ser sensato, mediante lo cual no realizaré lo que yo quisiera, y van a ver que aclararé eso lo que yo quisiera, es darles un pedazo de eso que no puede llamarse de otro modo: un pedazo de Real Estoy reducido a decirme que sirve provisoriamente. Pero quiero decir que no estoy seguro de cuanto tiempo podrá servir eso. Vean.

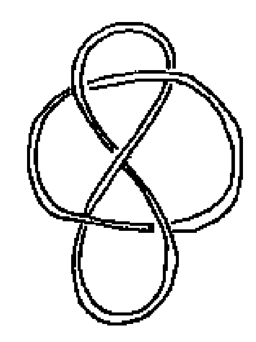
Me he preocupado mucho por Joyce todo este tiempo. Voy a decirles en qué Joyce, si podemos decir, es estimulante: es que él sugiere, sugiere, pero no es más que una sugerencia, sugiere una manera fácil de presentarlo, mediante lo cual, y ahí precisamente está su valor, su peso, mediante lo cual todo el mundo se rompe ahí los dientes, incluso mi amigo Jacques Aubert, quien está ahí en la primera fila, y ante quien me siento indigno. He dicho que él mismo se rompería ahí los dientes, porque Jacques Aubert no llega, no más que cualquiera, por otra parte, no más que un tal Adams, quien ha hecho unas cosas muy difíciles en ese género, no llega a esa manera fácil de presentarlo. Quizá en seguida yo mismo voy a inculcarles, no a sugerirles, a indicarles en qué se sostiene eso. Por supuesto, yo también he soñado, y esto hay que tomarlo en el sentido literal, esta manera fácil de presentarlo, he soñado con ella esta noche. Ustedes, evidentemente (*évidemment*), vaciamente (*évidement*), como se dice, ustedes evidentemente eran mi público, pero yo no era actor; incluso, yo no era actor para nada. De lo que les daba parte era de la manera en que yo, para nada actor, a eso más bien lo llamaría escribidor, yo juzgaba a los otros personajes que el mío, con lo cual, evidentemente, yo salía del mío, o más bien no tenía papel. Era algo en el género de un psicodrama, lo que es una interpretación.

Que Joyce me haya hecho soñar con funcionar así debe tener un valor, un valor por otra parte, puesto que, como lo he dicho, sugiere eso a cualquiera, que allí debe haber un Joyce manejable. Sugiere eso por el hecho de que está el psicoanálisis, y es precisamente sobre esta pista que un montón de personas se precipitan. Pero no es porque soy paicoanalista, y al mismo tiempo demasiado interesado, que es necesario que yo me rehuse a considerarlo bajo esa luz. A pesar de todo hay ahí algo objetivo. Joyce es un a-Freud, diría, con el juego de palabras sobre affreux (horroroso), Es un a-Joyce. Todo objeto, salvo el objeto llamado por mi a minúscula, que es un , todo objeto se sostiene en una relación. Lo fastidioso es que esté el lenguaje, y que las relaciones se expresen en él, en el lenguaje, con epítetos. Los epítetos, eso empuja al sí o no. Un tal Charles Sanders Pierce construyó sobre eso su lógica, la de él, que por el hecho del acento que él pone sobre la relación, lo conduce a hacer una lógica trinitaria. Es completamente la misma vía que sigo yo, salvo que yo llamo a las cosas de las que se trata por su nombre: Simbólico, Imaginario y Real, en el buen orden, pues empujar al si o no, es empujar a la pareja, porque hay una relación entre el lenguaje y el sexo, una relación ciertamente no todavía completamente precisada, pero que yo he, si se puede decir, empezado a cortar (*entamé(138)*). Ustedes ven eso: al emplear el término *entamé*, me doy cuenta de que hago una metáfora, ¿y qué es lo que quiere decir, esta metáfora? La metáfora, puedo hablar de ella en sentido general; pero lo que quiere decir ésa, les dejo a ustedes el cuidado de descubrirlo, la metáfora no indica más que eso: la relación sexual, salvo que ella prueba de hecho, por el hecho de que ella existe, que la relación sexual es tomar una vejiga por una linterna (nota del traductor(139)), es decir lo que mejor se puede decir para expresar una confusión: una vejiga puede hacer una linterna a condición de poner fuego en el interior; pero en tanto que no hay fuego, no es una linterna. ¿De dónde viene el fuego? El fuego, es lo Real. Eso pone fuego a todo, lo Real, dije. Pero es un fuego frío. El fuego que arde es una máscara, si puedo decir, de lo Real. Lo Real hay que buscarlo del otro lado, del lado del cero absoluto. A pesar de todo se ha llegado a eso. No hay límites para lo que se puede imaginar como altas temperaturas, no hay límites imaginables por el momento. Lo único que hay de real, es el límite de abajo. Es eso lo que yo llamo algo orientable. Es por eso que lo Real lo es. Hay una orientación, pero esta orientación no es

un sentido. ¿Qué quiere decir eso? Eso quiere decir que yo retomo lo que he dicho la última vez al sugerir que el sentido, es quizá la orientación. Pero la orientación no es un sentido, puesto que ella excluye el único hecho de la copulación de lo Simbólico y de lo Imaginario, en lo cual consiste el sentido. La orientación de lo Real, en mi temario, el mío, forcluye el sentido.

Digo eso porque anoche se me formuló la pregunta de saber si había otras forclusiones que la que resulta de la forclusión del Nombre-del-Padre. Es muy cierto que la forclusión, eso tiene algo de más radical, puesto que el Nombre-del- Padre es algo al fin de cuentas ligero: pero es cierto que es ahí que esto puede servir, en lugar que la forclusión del sentido por la orientación de lo Real, ¡ No llegamos ahí todavía! Hay que romperse, si puedo decir, con un nuevo imaginario concerniente al sentido. Es lo que trato de instaurar con mi lenguaje. Este lenguaje tiene la ventaja de aportar sobre el psicoanálisis, en tanto que yo trato de instaurarlo como discurso, es decir como el semblante más verosímil. Es un ejemplo, en suma, el psicoanálisis, nada más, de cortocircuito que pasa por el sentido, el sentido como tal que he definido recién por la copulación, en suma, del lenguaje, puesto que es de eso que yo soporto el inconsciente, de la copulación del lenguaje con nuestro propio cuerpo. Es preciso que les diga que en el intervalo he ido a escuchar a Jacques Aubert a una parte donde ustedes no estaban convidados(140), y que ahí yo hice algunas reflexiones sobre el ego, lo que los ingleses llaman el ego y los alemánes el *Ich*. El ego es un truco. Es un truco al propósito del cual he cogitado alrededor de un nudo, un nudo que ha cogitado él mismo, un matemático que no tiene otro nombre que Milnor. El ha inventado algo, a saber una idea de cadena, a eso en inglés lo llaman *link*. Es preciso que yo dibuje eso de otro modo, porque es de eso que se trata: eso, es un nudo. lo vuelvo a hacer porque, por supuesto, como cada vez que hago un nudo, he tropezado. No es la primera vez que me sucede ante ustedes. Ahí está correcto, abajo • . Deben ver que eso está anudado. Pero supongan dice Milnor, que ustedes se den este permiso, que en una cadena cualquiera, ésa, cadena de dos elementos, que en una cadena cualquiera un mismo elemento pueda atravesarse a sí mismo, entonces ustedes obtienen esto , de lo que nos muestra inmediatamente que, por el hecho de que un elemento pueda atravesar(se a sí) mismo, resulta de ello que lo que estaba arriba aquí y aquí está ahí debajo: no hay más nudo. Por supuesto, hay de esto una cantidad de otros ejemplos. No hay más *link*.

Lo que les propongo a vuestra astucia, es esto, observar que, si en el primer nudo ustedes doblan cada uno de los elementos de dicha cadena, es decir que en lugar de tener aquí uno, ustedes tienen dos que tienen la misma circulación, que hagan lo mismo para aquí, ya no será verdadero, por inverosímil que eso pueda parecerles, y ustedes lo controlarán, espero; no he traído mis dibujos, de manera que.., como por otra parte sólo he hecho poner aquí un papel blanco, no me arriesgaré a mostrarles cómo esto se retuerce, es suficiente con que haya dos de ellos, lo que sin embargo no parece hacer objeción, puesto que un bucle en 8, si se atraviesa a sí mismo, se libera fácilmente del circular o del óvalo tal como lo he dibujado, se libera fácilmente cuando ese 8 en cuestión se atraviesa a sí mismo, ¿por qué eso no sería también verdadero cuando hay dos de ellos - digo dos 8 y dos óvalos? No resulta menos que, ustedes lo controlarán, espero, volveré a ello la próxima vez, no solamente hay un obstáculo, sino que es radicalmente imposible separar los cuatro elementos.



Al respecto, es preciso que yo diga que no puedo trazar todos los algoritmos que he enunciado del tipo S(A/). Qué quiere decir que yo protesté en mi seminario Otra vez (Encore), parece, porque por supuesto yo no lo leí jamás, son los otros quienes lo leen, contra la equivalencia dada, parece, por algunos, yo lo había olvidado totalmente, -del S(A/) [A mayúscula barrada] con la función ? no dije ? minúscula, sino la ? mayúscula - que es una función, como lo implica lo que he indicado, a saber que existe un x para quien esta función es negativa: $´.? ´.. Por supuesto, el ideal del matema es que todo se corresponda. Es precisamente por eso que el matema agrega a lo Real. Pues contrariamente a lo que uno se imagina, no se sabe por qué, esto no es el fin de lo Real. Como lo he dicho hace un momento, sólo podemos alcanzar unos pedazos de Real. Lo Real, aquel del que se trata en lo que se llama "mi pensamiento", lo Real es siempre un pedazo, un troncho, un troncho por cierto alrededor del cual el pensamiento borda; pero su estigma, el de ese Real como tal, es no ligarse a nada. Es al menos así que yo lo concibo, a lo Real. Y sus pequeñas emergencias históricas, hubo un día un tal Newton, quien encontró un pedazo de Real, eso les pateó suciamente en el hígado a todos aquellos, a todos aquellos que pensaban, especialmente a un cierto Kant de quien se pues de decir que, de Newton, ¡hizo una enfermedad! Y por otra parte todo el mundo, todos los seres pensantes de la época, hicieron una de él, cada uno a su manera. Eso llovió, no solamente sobre los hombres, sino sobre las mujeres. Mme. de Châtelet escribió todo un libraco sobre el *Newtonian system*, donde eso boludea a pleno.

De todos modos es extraordinario, cuando se alcanza un pedazo de Real, que eso produzca este efecto, y es de aquí que hay que partir. Es el signo mismo de que se ha alcanzado el troncho. Yo trato de darles un pedazo de Real a propósito de esto que en la piel de lo cual estamos, a saber la piel de esta historia increíble que es la especie humana, y les digo que no hay relación sexual. Pero esto es bordado. Esto es bordado porque eso participa del si o no. Desde el momento en que yo digo no hay, esto ya es muy sospechoso. Es sospechoso de no ser verdaderamente un pedazo de Real. El estigma de lo Real, es no ligarse a nada, lo dije recién. Ahí donde uno se reconoce, es solamente en lo que se tiene. Uno no se reconoce jamás - esto está implicado por lo que yo avanzo, está implicado por el hecho reconocido por Freud de que hay inconsciente - uno no se reconoce jamás en lo que uno es. Este es el primer paso/no (*pas*) del psicoanálisis, porque lo que uno es, es del orden, cuando uno es hombre, es del orden de la copulación, es

decir de lo que desvía dicha copulación en la no menos dicha, y significativarnente, en la no menos dicha cópula constituida por el verbo ser. El lenguaje encuentra en su inflexión hacia la cópula la prueba de que él es una vía de rodeo completamente vejiga, es decir oscura - y oscura no es ahí sino una metáfora, porque si tuviéramos un pedazo de Real sabríamos que la luz no es más oscura que las tinieblas, e inversamente. La metáfora cópula no es una prueba en sí; es la manera que tiene el inconsciente de proceder. El sólo da unas huellas, y unas huellas, no solamente que se borran solas, sino que todo uso de discurso tiende a borrar, el discurso analítico como los otros. Ustedes mismos no soñarán más que con borrar las huellas del mío, del discurso, puesto que soy yo quien, a este discurso, he comenzado por darle su estatuto, su estatuto a partir del hacer-semblante del objeto a, o sea al fin de cuentas de lo que yo nombro de lo que el hombre se pone en lugar de la basura que es, al menos a los ojos de un psicoanalista, quien tiene una buena razón para saberlo: es que él mismo se pone en ese lugar. Hay que pasar por esta basura decidida para quizá rehallar algo que sea del orden de lo Real. Pero, ustedes ven, empleo el término rehallar; rehallar ya es un deslizamiento, como si todo lo de este orden hubiese sido ya hallado. Esa es la trampa de la historia. La historia es el mayor de los fantasmas, si podemos expresarnos así. Detrás de la historia, la historia de los hechos en los cuales se interesan los historiadores, está el mito, y el mito es siempre cautivante. Lo prueba, que Joyce, después de haber testimoniado cuidadosamente del *sinthoma*, del *sinthoma* de Dublín, que no toma alma más que del suyo, el de él, no deja, cosa fabulosa, de caer en el mito de Vico que sostiene el *Finnegan's Wake*. Lo único que lo preserva de ello, es que a pesar de todo *Finnegan's Wake* se presenta como un sueño, no solamente un, sino que designa que Vico es un sueño otro tanto, al fin de cuentas, como las habladurias de Mme. Blavateky, el Mahanvantara y todo lo que se sigue de eso, la idea de un ritmo donde yo mismo he recaido, si puedo decir, en mi rehallar de más arriba: uno no rehalla, o bien esto es designar que uno no hace jamas sino girar en redondo, uno halla. La única ventaja del sueño de este rehallar, es valorizar lo que yo indico, que no podría haber progreso, que uno gira en redondo. Pero quizá hay otra manera de explicarlo, que no haya progreso: es que sólo hay progreso marcado por la muerte.

Lo que Freud subraya de esta muerte, si puedo expresarme así, la ha *triebado* al hacer de ella un Trieb, lo que se ha traducldo en francés por - no se sabe por qué - la pulsión, la pulsión de muerte - no se ha encontrado mejor traducción, mientras que estaba la palabra, deriva la pulsión de muerte, es lo Real en tanto que no puede ser pensado más que como imposible, es decir que cada vez que el muestra la punta de su nariz, es impensable, abordar a este imposible, no podría constituir una esperanza, puesto que este impensable es la muerte, cuyo fundamento de Real es que ella no puede ser pensada. Lo increíble es que Joyce, quien tenía el más grande desprecio por la historia, en efecto fútil, que él califica de pesadilla, cuyo carácter es soltar sobre nosotros unas grandes palabras(141) de las que él subraya que nos hacen tanto mal, no haya podido finalmente hallar más que esta solución *escribir Finnegan's Wake*, o sea un sueño que como todo sueño es una pesadilla (incluso si es una pesadilla atemperada). Fuera de esto, dice, y es así que está hecho Finnegan's Wake (.....)(142), es que el soñador no es allí ningún personaje particular: es el sueño mismo. Es en eso, es en eso que Joyce desliza a Jung, desliza al inconsciente colectivo, del que no hay mejor prueba, no hay mejor prueba que Joyce, de que el inconsciente colectivo es un *sinthoma*. Pues no se puede decir que Finnegan's Wake, en su imaginación, no participe de ese *sinthoma*.

Entonces, lo que es el signo de mi traba, es precisamente Joyce. Es precisamente Joyce, justamente, en tanto que lo que él avanza, y avanza de una manera muy especialmente artista - el sabe hacer allí -, es el *sinthoma*, y el *sinthoma* tal que no haya nada que hacer allí para analizarlo. He dicho eso recientemente. Un católico, un católico de buena madera como era Joyce, como jamás pudo ser quien no haya sido sanamente educado por los jesuitas, un católico, uno verdadero de verdad, pero por supuesto no hay aquí uno verdadero, por supuesto, ustedes no han sido educados en lo de los jesuitas, ninguno de ustedes y bien, ¡un católico es inanalizable!(143). Al respecto, hay alguien que me hizo observar que yo había dicho lo mismo de los japoneses. Se trata de J.-A. Miller, por supuesto, quien no perdió esa ocasión. En fin, lo mantengo. Lo mantengo, no es por la misma razón; pero después de esa velada con Jacques Aubert a la que ustedes no fueron convidados, vi un film, un film japonés, él también. Era en una salita, ustedes no podían ser convidados, no más que a lo de Jacques Autert. Y luego, yo no hubiera querido darles malas ideas. A pesar de todo extraje a algunas personas de mi escuela que asistieron a ese film y que fueron por él, como yo, supongo, es de eso que me serví como término para decir el efecto que eso me había producido, hablando propiamente, he sido inspirado. He sido inspirado porque eso es del erotismo - no me esperaba eso yendo a ver ese film japonés - es del erotismo femenino. Ahí comencé a comprender el poder de los japoneses. Parece, al ver ese film, ustedes un día u otro van a verlo, ésa era una representación privada, pero a pesar de todo espero que se nos dará el permiso; y haciendo algunos movimientos de reptación, ustedes llegarán a verlo en las salas limitadas. Se les requerirá que muestren la contraseña, ¡pero ustedes dirán que vienen a mi seminario!

El erotismo femenino allí parece ser llevado - no voy a hacer sobre este film simplemente una linea de división -parece llevado a su extremo; y este extremo es el fantasma, ni más ni menos, de matar al hombre. Pero incluso eso no basta. Es preciso que, después de haberlo matado, se vaya más lejos. Después - ¿por qué después?, ahí está la duda - después de este fantasma, la japonesa en cuestión, que es una mujer de iniciativas - es el caso decirlo - a su partenaire le corta el rabo - es así que se llama. Uno se pregunta por qué ella no lo corta antes; es que eso es un fantasma, tanto más cuanto que yo no sé cómo sucede eso después de la muerte, ¡pero hay mucha sangre en el film! Estoy de acuerdo con que los cuerpos cavernosos estén bloqueados, pero después de todo no sé nada de eso. Hay ahí un punto que recién llamé de duda. Y es ahí que vemos que la castración no es el fantasma. Ella no es tan fácil de situar, hablo en la función que es la suya en el análisis. Ella no es fácil de situar, puesto que puede ser fantasmatizada. Es precisamente por eso que vuelvo a mi ? , mi ? mayúscula, que también puede ser la primera letra de la palabra fantasma. Esta letra sitúa las relaciones de lo que llamaré una función de fonación esa es la esencia del ? , contrariamente a lo que se cree - una función de fonación que resulta ser sustitutiva del macho dicho hombre como tal con - ahí está eso contra lo cual me levantaba - es que la sustitución de este ? al significante que no he podido soportar sino de una letra complicada de notaciones matemáticas, a saber lo que he escrito ahí abajo: S(A/). S(A/) [A mayúscula barrada], es muy otra cosa. No es con eso que el hombre hace el amor, es decir, al fin de cuentas, (el hombre hace el amor(144)) con su inconsciente, y nada más). En cuanto a lo que fantasmea la mujer, si es precisamente eso lo que nos presenta el film, es algo que de todos modos impide el encuentro. Pero S(A/) [A mayúscula barrada], ¿qué quiere decir? Eso quiere decir que si el intérprete, dicho de, otro modo el instrumento con el que se opera -se opera con este instrumento para la

copulación - si este instrumento es precisamente, como es patente, para descartar, esto no es del mismo orden que aquello de lo que se trata en mi S mayúscula paréntesis de A barrado. Esto es porque no hay Otro, no ahí(145) hay suplencia, a saber el Otro como lugar del inconsciente, de lo que he dicho que es con eso que el hombre hace el amor en un otro sentldo de la palabra con, eso es el partenaire; pero lo que guiere decir esta S mayúscula de A mayúscula barrada, y me excuso por no haber tenido otra cosa que la barra de la que servirme, hay una barra que cualquier mujer sabe saltar: es la barra entre el signiflcante y el significado como, lo espero, lo ha probado el film al que hice alusión hace un momento. Pero hay otra barra que consinte en barrar, a saber ella en como esta barra: ? **x**, por otra parte lamento no haberla hecho de la misma manera, es así que eso hubiera sido lo más ejemplar. Ella dice que no hay Otro que respondería como partenaire, siendo toda la necesidad de la especie humana que haya un Otro del Otro. Este es aquél que generalmente llamamos Dios, pero cuyo análisis devela que es muy simplemente La mujer lo único que permite designarla como La, puesto que les he dicho que La mujer no existía - y cada vez tengo más razones para creerlo, sobre todo después de haber visto ese film - lo único que permite suponer la mujer, es que, como Dios, ella sea ponedora. Pero ahí está el progreso que el análisis nos hace hacer, es percatarnos de que aunque el mito la haga toda salir de una sola madre, a saber de Eva, y bien, sólo hay ponedoras particulares. Y es por eso que recordé en el seminario Otra vez (*Encore*), parece, lo que quería decir esta letra complicada, a saber el significante de que no hay Otro del Otro.

Vean, todo lo que les cuento ahí no es sino sensato, y en virtud de esto lleno de riesgos de engañarse, como toda la historia lo prueba. Jamás se ha hecho otra cosa. Si yo corro los mismos riesgos, es más bien para prepararlos para lo que podría decirles de distinto, tratando de hacer una locura-sofía (*folle-sophie*), si puedo decir, menos siniestra que lo que es el libro llamado de La Sabiduría en la Biblia, aunque después de todo es lo que mejor se puede hacer para fundar, les aconsejo su lectura, es sobria y del mejor tono, los católicos no hacen a menudo esta lectura, hay que decirlo; incluso podemos decir que el catolicismo ha consistido durante siglos en que se impida a los partidarios de leer la Biblia, pero para fundar la Sabiduría sobre la falta (manque), que es la única fundación que pueda tener(146), verdaderamente no está para nada mal, es extraordinario.

¿Llegaré a decirles - sería necesario que no fuera solamente un sueño - llegaré a decirles lo que se llamaría un pedazo de Real, en el sentido propio de la palabra pedazo (*bout*) que he precisado hace un momento? Por el momento, podemos decir que Freud mismo no ha hecho más que algo sensato, y que eso me quita toda esperanza. No es por eso una razón, no para que lo espere, sino para que yo lo haga realmente un día.

Vean. Ya tenemos bastante por hoy.



Lo real es sin ley

13 de Abril de 1976

De costumbre, tengo algo para decirles. Pero hoy, así, desearía - desearía porque tengo una ocasión: es el día de mi aniversario - desearía que yo pueda verificar si sé lo que digo. A pesar de todo, decir apunta a ser en tendido. Yo quisiera verificar, en suma, si no me contento con hablar para mi, como todo el mundo lo hace, por su puesto. Si el inconsciente tiene sentido, es precisamente eso. Digo: si el inconsciente tiene un sentido. Hoy preferiría, pues, que alguien - no pido maravillas, no pido que la chispa brote por todas partes - sin duda me hubiera gustado que alguien escriba algo que, en suma, justificaría este trabajo que me doy desde hace aproximadamente 22 años, un poco más. La única manera de justificarlo, sería que alguien invente algo que pueda servirme a mi. Estoy persuadido de que es posible. (Hoy, les pido que me formulen una pregunta que me recompense).

He inventado lo que se escribe como lo Real. Naturalmente, no basta con escribirlo: Real, porque no pocas personas lo han hecho antes que yo. Pero a este Real, yo lo he escrito bajo la forma de lo que se llama el nudo borromeo, que no es un nudo, que es una cadena que tiene ciertas propiedades, y bajo la forma mínima bajo la cual he trazado esta cadena, hacen falta al menos 3. (Uno de sus tres elementos mínimos, yo lo llamo real). Lo Real, es eso que consiste en llamar a uno de esos 3 Real, e so quiere decir ahí que hay 3 elementos y que estos 3 elementos, en suma, tales que se dice que están anudados, en realidad encadenados, hacen metáfora. Eso no es nada más, por supuesto, que metáfora de la cadena. ¿Cómo es posible que haya una metáfora de algo que no es más que numero? A esta metáfora, a causa de eso la llamamos la cifra. Hay un cierto número de maneras de trazar esas cifras. Pero, en fin, la manera más simple, es la que he llamado del trazo unario: hacer un cierto número de trazos, o por otra parte de puntos, y eso basta para indicar un número.

Hay algo importante: es que lo que se llama la energética no es otra cosa que la manipulación de un cierto número de números, de un cierto número de números de donde se extrae un número constante. Era eso a lo cual Freud, refiriéndose a la ciencia tal como se la concebía en su tiempo, a lo cual Freud se refería, es decir que con ella él sólo hacia una metáfora. La idea de una energética psíquica, el jamás la fundó verdaderamente. Incluso no hubiera podido sostener su metáfora con alguna verosimilitud. La idea de una constante, por ejemplo, que liga el estímulo con lo que él llama la respuesta, es algo completamente insostenible. En la metáfora de la cadena borromea, yo digo que he inventado algo. ¿Qué es inventar? ¿Es una idea? A pesar de todo, que esto no les impida tratar, en un instante, de formularme una pregunta que me recompense, que me recompense, no del esfuerzo que hago por el momento, porque, justamente, lo que yo pienso por el momento es que lo que les digo por el momento no tiene muchas posibilidades de obtener una respuesta.

¿Es una idea, esta idea de Real, entiendo tal como se escribe en lo que llamamos el nudo borromeo, que, lo subrayo, es una cadena? No es una idea, no es una idea que se sostenga, porque en suma es ahí que palpamos que la idea, la idea que llega así, la idea que llega cuando uno está acostado, porque al fin de cuentas es eso: la idea, al menos reducida a su valor analítico, es una idea que se les ocurre cuando uno esta acostado. Pero que uno esté acostado o de pie, el efecto de cadena que se obtiene por la escritura no se piensa fácilmente. Quiero decir que, al menos en mi experiencia, no es para nada fácil decir cómo una cadena, una cadena compuesta por un cierto número de elementos, incluso al reducirlos a 3, eso no se imagina fácilmente. Eso no se escribe fácilmente. Y más vale haberse roto allí de antemano para estar seguro de tener éxito en dar su escritura. Es muy exactamente eso de lo que ustedes han tenido mil veces el testimonio por mí mismo en los errores, los lapsus de pluma que he cometido cien veces ante ustedes tratando de hacer ¿qué? De hacer una escritura, una escritura que simbolice esta cadena.

Considero que haber enunciado bajo la forma de una escritura lo Real en cuestión tiene el valor de lo que generalmente se llama un traumatismo, no porque mi objetivo haya sido traumatizar a nadie, sobre todo de mis oyentes, con los cuales no tengo ninguna razón para quererlo, hasta el punto de causarles lo que generalmente se llama un traumatismo. Digamos que es un forzamiento de una nueva escritura que, por metáfora, tiene un alcance que bien hay que llamar simbólico. Es un forzamiento de un nuevo tipo de idea, que no es una idea que florezca de alguna manera espontáneamente por el sólo hecho de lo que produce sentido, en suma, es decir de lo Imaginario. No es -tampoco que esto sea algo completamente extraño. Diría incluso mas: es eso lo que vuelve sensible, lo que hace palpar, pero de manera completamente ilusoria, lo que puede ser lo que se llama la reminiscencia. La reminiscencia consiste en imaginar a propósito de algo que hace función de idea y que no lo es: uno se imagina que uno se la "reminiza", si puedo expresarme así. Es en eso que las dos funciones están distinguidas en Freud, porque él tenia el sentido de las distinciones, es en eso que la reminiscencia es distinta de la rememoración. La rememoración, es evidentemente algo que Freud ha forzado completamente, que ha forzado gracias al término "impresión". El suponía que en el sistema nervioso había cosas que se imprimían. Y a estas cosas que se imprimían en el sistema nervioso, el las proveía de letras, lo que ya es decir demasiado, por que no hay ninguna razón para que una impresión se figure como algo ya tan alejado de la impresión como en una letra, porque ya hay un mundo entre una letra y un símbolo fonológico. La idea cuyo testimonio produce Freud en el Proyecto, al figurar por unas redes - unas redes, por su puesto que esas redes, es quizá lo que me ha incitado a darles una nueva forma, más rigurosa, es decir a hacer de esas redes algo que se encadena en lugar de simplemente trenzarse.

Hablando propiamente, la rememoración es hacer entrar - y es cierto que esto no es fácil, y pienso que les he dado el testimonio de ello - no es fácil hacer entrar la cadena o el nudo llamado, puesto bajo el patronazgo de los Borromeo, no es fácil hacerlas entrar en lo que está ya ahí - los lapsus que he cometido frecuentemente, tratando de trazarlos sobre algo como este trozo de papel, son la prueba de ello - algo que está ya ahí y que se nombra el saber. He tratado de ser riguroso haciendo observar que lo que Freud soporta como el inconsciente supone siempre un saber, y un saber hablado como tal, que es lo mínimo que supone el hecho de que el inconsciente pueda ser interpretado. Es enteramente reductible a un saber. Tras lo cual, está claro que este saber exige como mínimo 2 soportes que llamamos términos simbolizándolos con letras de donde mi escritura del saber como soportándose de S, no a la segunda potencia, de S con este índice que lo soporta, este

índice de un pequeño 2 abajo, eso no es S al cuadrado, es el S supuesto ser 2: S2.

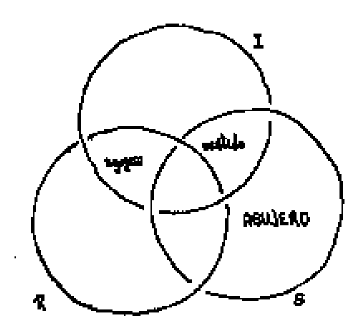
La definición que yo doy de ese significante como tal y que yo soporto de S índice 1: S1, es representar un sujeto como tal, y representarlo verdaderamente. Verdaderamente quiere decir en este caso: de manera conforme a la realidad lo verdadero es decir conforme a la realidad, la realidad que es en este caso lo que funciona, lo que funciona verdaderamente. Pero lo que funciona verdaderamente no tiene nada que hacer con lo que yo designo por lo Real. .Es una suposición completamente precaria que mi Real - es preciso que me lo ponga en mi activo - que mi Real condicione la realidad, la realidad de vuestra audición por ejemplo. Hay ahí un abismo, del que estamos lejos de poder asegurar que se franquee. En otros términos, la instancia del saber que Freud renueva, quiero decir que renueva bajo la forma de]. inconsciente, es una cosa que no supone para nada obligatoriamente lo Real del que yo me sirvo.

Yo he vehiculizado mucho de lo que llamamos cosa freudiana. Incluso he titulado una cosa que escribí La Cosa Freudiana. Pero en lo que yo llamo lo Real, he inventado. He inventado algo, no porque..., eso se me impuso. Quizá hay alguien que se acuerde de cómo y en que momento surgió este famoso nudo que es todo lo que hay de más figurativo, es lo máximo que se pueda figurar de él decir que, a lo Imaginario y a lo Simbólico, es decir a unas cosas que son muy extrañas (la una a la otra (l)), lo Real, él, aporta el elemento que puede hacerlas mantenerse juntas. Esto es algo de lo que puedo decir que yo lo concibo como no siendo más que mi síntoma. Quiero decir que, si es que hay lo que se puede llamar una elucubración freudiana, ésta es mi manera, la mía, de llevar su grado de simbolismo a su segundo grado. Es en la medida en que Freud ha articulado el inconsciente que yo reaccióno a ello - pero ya vemos ahí que es una manera de llevar el *sinthoma* mismo al segundo grado - es en la medida en que Freud ha hecho verdaderamente un descubrimiento y al suponer que este descubrimiento sea verdadero, que podemos decir que Lo Real es mi respuesta sintomática. Pero reducir la a ser sintomática, no es evidentemente nada. Reducirla a ser sintomática, es también reducir toda invención al *sinthoma(148)*.

Cambiemos de lugar. A partir del momento en que se tiene una memoria, ¿se tiene una memoria? ¿Podemos decir que se haga mas, al decir que se la tiene, que imaginar que se la tiene, imaginar que se dispone de ella? Yo quisiera decir que se decir-s-pone de ella(149), se tiene que decir. Y es en eso que la lengua, la lengua que he llamado *lalengüinglesa*, tiene todo tipo de recursos: *"I have to tell",* tengo que decir. Es así como se lo traduce, es por otra parte un anglicismo. Pero que se pueda decir, no solamente "*have*", sino "*awe(150)*" - A-W-E -*"I awe to tell(151)"*, da el deslizamiento: *"tengo que decir"* se con vierte en *"debo decir",* y que se pueda en esta lengua poner el acento sobre el verbo y de manera tal que se pueda decir *"I do make"* - en suma, insisto sobre el hecho de que por este "*making*" no hay más que fabricación - que se pueda igualmente separar la negación bajo esta forma de manera que se diga "I don't", eso quiere decir: "me abstengo de hacer algo" - *"I don't talk",* no elijo hablar, ¿hablar de qué'?, en el caso de Joyce es el gaélico - esto supone, implica que uno elige hablar la lengua que uno habla efectivamente. De hecho, uno no hace más que imaginar se elegirla, y lo que resuelve la cosa es que esta lengua, al fin de cuentas, uno la crea. Uno crea una lengua en tanto que en todo momento uno le da sentido. No esta reservado a las fases en que la lengua se crea; en todo momento uno da un pequeño retoque, sin lo cual la lengua no estaría viva. Ella sólo está viva en tanto que en todo momento uno la crea, y es en eso que no hay inconsciente colectivo, que sólo hay inconscientes particulares, en tanto que cada uno, a cada instante, da un pequeño retoque a la lengua que habla.

Entonces, se trata para mi de saber si no sé lo que digo como verdadero. Esto es para cada uno de los que están aquí, que me digan cómo lo entienden, y especialmente sobre esto de que, cuando yo hablo - porque después de todo no es seguro que lo que yo diga de lo Real sea más que hablar a tontas y a locas. Decir que lo Real es un *sinthoma*, el mío, no impide que la energética de la que he hablado recién lo sea menos. Cuál seria el privilegio de la energética, si no es que, a condición de hacer las buenas manipulaciones, las manipulaciones conformes a una cierta enseñanza matemática, uno encuentra siempre un ángulo constante. Pero a todo instante sentimos bien que esto es una exigencia, si podemos decir, preestablecida, es decir que es preciso que se obtenga L a constante y que es eso lo que en sí constituye la energética: es que es necesario encontrar un truco para encontrar la constante. El truco conveniente, el que tiene éxito, es por supuesto conforme a lo que se llama la realidad; pero yo hago la distinción de este órgano, si puedo decir, de este órgano que no tiene absolutamente nada que ver con un órgano carnal, yo hago completamente la distinción de este órgano por el cual Imaginario y Simbólico están, como se dice, anudados, hago completamente la distinción de este supuesto Real por relación a lo que sirve para fundar la ciencia de la realidad.

Lo Real del que se trata está ilustrado por este nudo puesto en el plano, esta ilustrado por el hecho de que en este nudo puesto en el plano yo muestro un campo como esencialmente distinto de lo Real, que es el campo del sentido. A este respecto, podemos decir que lo Real tiene y no tiene un sentido respecto de esto: es que el campo de él es distinto. Que lo Real no tenga sentido, es lo que esta figurado por esto, es que el sentido está ahí y que lo Real está ahí, y que ellos son distintos como campos establecidos.



Lo sorprendente es esto: es que aquí lo simbólico se distingue por estar especializado, si podemos decir, como agujero, pero el verdadero agujero está aquí. Está aquí donde se revela que no hay Otro del Otro, que estaría ahí el lugar, del mismo modo que el sentido es el Otro de lo Real, que estaría ahí su lugar, pero que no hay nada de tal. En el lugar del Otro del Otro, no hay ningún orden de existencia. Es precisamente por eso que yo puedo pensar que lo Real, él tampoco está en suspenso, que lo Real puede ser eso a lo cual lo

he reducido bajo forma de pregunta, a saber a no ser más que una respuesta a la elucubración de Freud, de la que podemos decir que de todos modos repugna a la energética, que esta completamente en el aire respecto de esa energética, y que la única concepción que allí pueda suplir a dicha energética, es la que yo he enunciado bajo el término de Real. Listo.

Pregunta:— Si el psicoanálisis es un síntoma, ¿ que es lo que hace usted con su nudo y susmatemas...?

LACAN —Si el psicoanálisis, se me plantea como pregunta, es un *sinthoma*- yo no he dicho que el psicoanálisis fuera un *sinthoma* - ¿es que lo que usted hace, con su nudo y sus matemas, no es descifrarlo, con la consecuencia de disipar su significación? Yo no pienso que el. psicoanálisis sea un *sinthoma*. Pienso que el psicoanálisis es una práctica cuya eficacia, a pesar de todo tangible, implica que yo haga lo que se llama mi nudo, a saber ese nudo triple, implica esto para mi. Es en eso que yo suspendo este abordaje de ese tercero que se distingue de la realidad y que yo llamo lo Real, es en eso que no puedo decir "yo pienso", puesto que es un pensamiento todavía completamente cerrado, es decir, en último término enigmático. La distinción de lo Real por relación a la realidad es algo de lo que no estoy seguro que eso se confunda con, diría, el propio valor que yo doy al término Real. Estando lo Real desprovisto de sentido, no estoy seguro de que el sentido de este Real. no podría aclararse de ser tenido por nada menos que *sinthoma*. Ahí está lo que yo respondo a la pregunta que se me ha formulado. Es en la medida en que creo poder, de algo que es una topología grosera, soportar lo que está en cuestión, a saber la función misma de lo Real como distinguida por mí de lo que creo poder sostener con certeza - con certeza: porque tengo la practica de ello - del término de inconsciente, es en esta medida, y en la medida en que (la función de) el. inconsciente no deja de tener referencia al. cuerpo, que pienso que la función de lo Real puede ser distinguida de ella.

Pregunta:—Si, según el Génesis - les leo las cosas que tuvieron la bondad de escribirme, lo que no está tan mal., dado lo que he dicho, que lo Real se sostiene en :la escritura - si según el Génesis traducido por André Chouraki., Dios creó para el hombre u na ayuda, una ayuda contra él, ¿qué es del psicoanalista como ayuda contra?

LACAN: que, efectivamente, el psicoanalista no puede concebirse de otro modo que como un *sinthoma*. No es el psicoanálisis lo que es un *sinthoma*, ¡es el psicoanalista! Es a eso que responderé con lo que recién me fue formulado como pregunta, esto es que es el psicoanalista quien es al fin de cuentas una ayuda de la cual, en los términos del Génesis, podemos decir que es en suma un dar vuelta (retournement) , puesto que también el Otro del Otro es lo que acabo de definir hace un instante como ahí, el pequeño agujero. Que ese pequeño agujero, por si solo, pueda suministrar una ayuda, es justamente en eso que la hipótesis del inconsciente tiene su soporte. La hipótesis del inconsciente - Freud lo subraya - es algo que no puede sostenerse más que al suponer el Nombre-del-Padre. Suponer el Nombre-del-Padre, por cierto, esto es Dios. Es en eso que el psicoanálisis, de tener éxito, prueba que el Nombre-del-Padre, se puede también prescindir de él. Se puede muy bien prescindir de él a condición de servirse de él.

Pregunta:—Cada acto de palabra, hazaña de un inconsciente particular, ¿no es colectivización del inconsciente?

LACAN: es que si cada acto de palabra es una hazaña de un inconsciente particular, es completamente claro que, como tenemos la teoría de esto, cada acto de palabra puede esperar ser un decir, y el decir desemboca en eso de lo que hay teoría, la teoría que es el soporte de toda especie de revolución: es una teoría de la contradicción. Podemos decir cosas muy diversas, cada una siendo dado el caso contradictoria, y que de ahí salga una realidad que se presume ser revolucionaria. Pero esto es precisamente lo que jamás ha sido probado. Quiero decir que no es por que haya algo de jaleo contradictorio, que jamás haya salido de ello nada que constituya una realidad. Esperamos que una realidad saldrá de ello. Pero esto es precisamente lo que como tal no se ha comprobado jamás.

Pregunta:— ¿Qué límites asigna usted al campo de la metáfora?

LACAN: Esta es una pregunta muy buena. No es porque la recta sea infinita que ella no tiene límites. Pues la pregunta continúa por: "¿Son infinitos - los campos de la metáfora - son infinitos como la recta, por ejemplo?". Es cierto que el estatuto de la recta merece reflexión. Que una recta cortada sea seguramente finita, como teniendo límites, no dice por eso que una recta infinita sea sin límites. No es porque lo finito tiene límites que una recta infinita, puesto que ella puede ser supuesta como teniendo lo que se llama un punto en el infinito, es decir en suma haciendo círculo, no es por eso que la recta baste para metaforizar el infinito. Lo que plantea como cuestión esta cuestión de la recta, es justamente esto: es que la recta no es recta. Aparte del rayo luminoso, que parece darnos - y todos sabemos que no nos da - una imagen - no nos da, a condición de suponerlo, como parece según las últimas novedades de Einstein, de suponerlo flexible; ese mismo rayo luminoso se inflexiona, se inflexiona aunque a corto alcance da, a nuestro corto alcance, aunque da todas las apariencias de no estarlo, a saber de realizar la recta. Cómo concebir una recta que dado el caso se tuerce, esto es evidentemente un problema que levanta mi pregunta por lo Real: ella implica que podamos formular unas preguntas como, mi Dios, la que Lenin formulaba, a saber que está dicho, expresamente formulado, que una recta podía ser torcida. El lo ha implicado en una metáfora que era la suya y que se soportaba de esto, que incluso un bastón puede serlo, y que siendo un bastón lo que groseramente se llama la imagen de una recta, un bastón puede ser, por el sólo hecho de ser bastón, torcido, y al mismo tiempo en posición de poder ser vuelto a enderezar. Cuál es el sentido de este "vuelto a enderezar" por relación al uso que podemos hacer en el nudo borromeo, que ya les he representado aquí como dos rectas, como dos rectas interviniendo allí expresamente, es en efecto la cuestión. ¿Cuál puede ser la definición de la recta por fuera del soporte de lo que se llama, a corto alcance, el rayo luminoso? No hay ninguna otra que lo que se llama el camino más corto de un punto a otro. ¿Pero cómo saber cuál es el camino más corto de un punto a otro?

Pero Siempre espero que usted juegue sobre los equívocos: usted ha dicho "Hay uno". Habla de lo Real como imposible. No se apoya sobre "Un posible". A propósito de Joyce, usted habla de palabras impuestas, no se apoya sobre el Nombre-del-Padre como "Un puesto(152)".

LACAN:— Esto es una cosa que está firmada. Quién es el que espera siempre que yo juegue sobre los equívocos santos. No me atengo especialmente a los equívocos santos. Creo que, me parece que los demistifico. Hay uno (Y a d' l 'n): es cierto que este Uno me embaraza mucho. No sé qué hacer con él, puesto que, como todos saben, el Uno no es un número, y que incluso dado el caso lo subrayo.

Yo hablo de lo Real como imposible en la medida en que creo que lo Real - en fin, creo: si es mi síntoma, díganmelo - en que creo que lo Real es, hay que decirlo, sin ley. El verdadero Real implica la ausencia de ley. Lo Real no tiene orden. Y esto es lo que yo quiero decir al decir que lo único que quizá llegaré a articular ante ustedes, es algo que concierne a lo que he llamado un "pedazo de Real".

Pregunta:— ¿Qué piensa usted del jaleo contradictorio que se efectúa desde hace algunos años en China?

LACAN: Aguardo, pero no espero nada.

Pregunta:— El punto se define por la intersección de 3 planos. ¿Se puede decir que es real? La escritura, el trazo en tanto que alineamientos de puntos, ¿son reales en el sentido...? - supongo que esto debe ser escrito: en el sentido en que usted lo entiende; está escrito: en el sentido de que usted lo entiende... No hay de qué reír...

LACAN:— Es cierto que es una pregunta que vale completamente la pena que se formule, que el punto se define por la intersección de 3 planos, y con la pregunta que se formula a su término: ¿podemos decir que es real? Como, ciertamente, la implicación de lo que yo llamo la cadena borromea, es que no haya, entre todo lo que es consistente en esta cadena, que hablando propiamente no haya ningún punto común, excluye ciertamente el punto como tal de lo Real, porque que una figuración de lo Real no pueda soportarse más que de la hipótesis de que no haya ningún punto común, ninguna ramificación, ninguna Y en la escritura, implica ciertamente que lo Real no comporta el punto como tal.

Estoy completamente reconocido.

Pregunta:— ¿Es que el número constante del que usted habla tiene una relación con el falo o con la función fálica?

LACAN: Justamente, no pienso absolutamente - en fin, pienso, pienso en tanto que mi pensamiento es más que un síntoma - no pienso absolutamente, en efecto, que el falo pueda ser un soporte suficiente para lo que Freud concebía como energética; e incluso, lo que es completamente sorprendente, es que él mismo no lo haya identificado jamás.

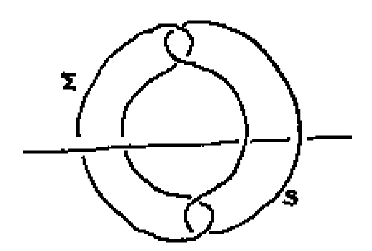
Respuesta: Alguien me escribe en chino, lo que es muy muy amable, alguien me escribe en chino, no en japonés, quiero decir que reconozco algunos pequeños carácteres. Me gustaría que la persona que me ha enviado este texto me lo traduzca.

Pregunta:— ¿Es usted anarquista?

LACAN: - Seguramente no.

Pregunta:— ¿Cuál puede ser el estatuto de una respuesta dada a una elucubración, a partir de la cual ella se definiría como *sinthoma*?

LACAN: Se trata, en lo que he observado hace un momento, de una elucubración que es la del inconsciente. Y ciertamente ustedes se han percatado de que era necesario que yo bajara el *sinthoma* de un grado para considerar que era homogéneo a la elucubración del inconsciente, quiero decir que se figurara como anudado con él. Lo que he supuesto hace un momento, es esto: es que yo reducía el *sinthoma* que está aquí a ser algo que responde no, no a la elucubración del inconsciente, sino a la realidad del inconsciente. Es cierto que, incluso bajo esta forma, esto implica un tercer término, un tercer término que, a esos dos redondeles, para llamarlos por su nombre, el redondel de hilo, los mantiene separados. Entonces, este tercer término puede ser lo que se quiera; pero si el *sinthoma* es considerado como siendo el equivalente de lo Real, este tercer término no puede ser en este caso sino lo Imaginario. Y después de todo, podemos hacer la teoría de Freud haciendo de este Imaginario, a saber del cuerpo, todo lo que mantiene separados a los 2, el conjunto constituido aquí por el nudo del *sinthoma* y de lo simbólico.



Les agradezco haberme enviado, aparte de esto: *"¿Su cigarro torcido es un síntoma de su Real?".* Ciertamente, ciertamente. Mi cigarro torcido tiene la más estrecha relación con la pregunta que he formulado sobre la recta, igualmente torcida, del mismo nombre.

Clase 11

El ego de Joyce

11 de Mayo de 1976

Nota del traductor(153)

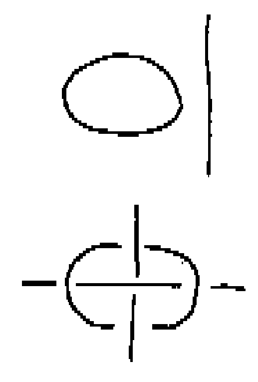
La última vez les hice en suma la confidencia de que la huelga me venía muy bien; quiero decir que, como no tenía ninguna gana de contarles cualquier cosa porque yo mismo estaba embarazado... Me sería muy fácil encontrar otro pretexto, el pretexto de que eso no anda por ejemplo (el micrófono), no que esta vez no tenga algunas cosas para decirles. Pero en fin, es cierto que la última vez estaba demasiado trabado ahí, entre mis nudos y Joyce, como para que tuviese la menor gana de hablarles de ello. Estaba embarazado. Ahora lo estoy un poco menos porque, así, he creído encontrar algunas cosas, en fin, unas cosas transmisibles. Evidentemente, yo soy más bien activo, quiero decir que eso me provoca, la dificultad, de manera que durante todos mis week-end me encarnizo en romperme la cabeza sobre algo que no va de suyo. No va de suyo que yo haya encontrado lo que se llama, en fin, el pretendido nudo borromeo, y que trate de forzar las cosas en suma, porque Joyce (.....)(154), él no tenía ninguna especie de idea del nudo borromeo. No es que él no haya hecho uso del círculo y de la cruz. Incluso no se habla más que de eso, y un tal Clive Heart(155), quien es un espíritu eminente que se ha consagrado a comentar Joyce, se apoya mucho sobre este uso del círculo y de la cruz, hace de eso un gran uso en el libro que él mismo tituló Structure in James Joyce, y muy especialmente a propósito de *Finnegans Wake*.

Entonces, la primera cosa que puedo decirles, es esto: es que la expresión "hay que hacerlo" tiene un estilo de ahora, quiero decir que jamás se la ha dicho tanto, y eso se aloja muy naturalmente en la fabricación de este nudo: hay que hacerlo. Hay que hacerlo, ¿quiere decir qué? Eso se reduce a escribirlo. Lo que hay de sorprendente, de curioso, es que este nudo así que yo califico de borromeo - ustedes deben saber por qué - es un apoyo para el pensamiento. Esto es lo que yo me permitiré ilustrar con el término que es preciso que yo escriba: "apoyo para el appensamiento" (*appui à l'appensée*), eso permite escribir de otro modo "el pensamiento" (*la pensée*). Es un apoyo para el pensamiento que justifica la escritura que acabo de ponerles ahí, sobre esta pequeña hoja de papel blanco, es un apoyo para el pensamiento, para el "*appensamiento*"; pero es curioso que le haga falta "este apoyo", si puedo expresarme así, es curioso que sea necesario escribirlo para extraer algo de ello, porque es completamente manifiesto que no es fácil representarse esta cadena -puesto que se trata en realidad, no de un nudo, sino de una cadena - esta

cadena borromea, no es fácil verla funcionar nada más que en el pensamiento - esta ves cortando el término, cortando el la (el) de *pensée* (pensamiento). No es fácil, incluso para el más simple, y es precisamente por eso que este nudo lleva algo con él. Hay que escribirlo para ver cómo funciona, este *nudo-bo*. Esto hace pensar en algo que está evocado en alguna parte en Joyce, donde "sobre el monte Nebo(156) la ley nos fue dada".

Una escritura es entonces un hacer que da soporte al pensamiento. A decir verdad, el "nudo bo" en cuestión cambia completamente el sentido de la escritura. Eso da a dicha escritura, eso da una autonomía, y es una autonomía tanto más notable cuanto que hay otra escritura que es aquella sobre la cual Derrida ha insistido, a saber la que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. Derrida ha insistido, pero está completamente claro que yo le he mostrado la vía, porque el hecho de que yo no haya encontrado otra manera de soportar el significante que escribirlo S es ya una suficiente indicación. Pero lo que queda, es que el significante, es decir lo que se modula en la voz, no tiene nada que ver con la escritura. En todo caso, esto es lo que demuestra perfectamente mi "nudo bo" Eso cambia el sentido de la escritura, eso muestra que hay algo a lo cual se puede enganchar significantes, ¿y se los engancha cómo, a esos significantes? Por intermedio de lo que yo llamo *dit-mension(157)* ahí también, porque no estoy para nada seguro de que eso no se les haya escapado, es así que yo lo escribo: mención del dicho (*mention du dit*). Eso tiene una ventaja, esta manera de escribir, es que permite prolongar mención en menstira (*mensionge(158)*), y que indica que el dicho no es en absoluto forzosamente verdadero. Helo ahí.

Dicho de otro modo, el dicho que resulta de lo que se llama la filosofía no deja de tener cierta carencia, carencia a la cual yo trato - trato... - de suplir por este recurso a lo que no puede, en el "nudo bo", más que escribirse, lo que no puede sino escribirse para que uno saque un partido de ello. No queda menos por ello que lo que hay de *philia* en la *philo* la *philia* de la sabiduría, la escritura en este caso cambia su sentido, el modo. La sabiduría, ¿qué es? Es lo que no es muy fácil de soportar de otro modo que de la escritura misma del "nudo bo". De manera que en suma -perdonen mi infatuación - lo que yo hago, lo que yo trato de hacer con mi "nudo bo", no es nada menos que la primera filosofía que me parece sostenerse. La sola introducción de esos "nudos bo", de la idea de que ellos soportan un hueso (os), en suma, un hueso que sugiere, si puedo decir, suficientemente, algo que en este caso llamaría *os-bjeto*, que es precisamente lo que carácteriza la letra por la que lo acompaño a este *os-bjeto*, la letra a; y si yo lo reduzco, este *os-bjeto(159)*, a esta a, es precisamente para marcar que la letra en este caso no hace más que testimoniar de la intrusión de una escritura como otra (*autre*) - como "otra" con, precisamente, una a minúscula. La escritura en cuestión viene de otra parte que del significante. De todos modos no es de ayer que me he interesado en este asunto de la escritura, que en suma promoví la primera vez que hablé del trazo unario, einziger Zug en Freud. Por el hecho del nudo borromeo le he dado otro soporte a este trazo unario, otro soporte que todavía no les he sacado, que en mis notas yo escribo RI(160). RI, son iniciales, y quiere decir recta infinita. La recta infinita en cuestión - no es la primera vez que me escuchan hablar de esto - es algo que yo carácterizo por su equivalencia con el círculo; éste es el principio del nudo borromeo: que al combinar dos rectas con el círculo, se tiene lo esencial del nudo borromeo. ¿Por qué la recta infinita tiene esta virtud, esta cualidad? Porque es la que en un círculo hay un agujero en el medio, e incluso que uno se pone a soñar sobre lo que hace su centro, lo que se prolonga en todo tipo de efectos de vocabulario: el centro nervioso, por ejemplo, del que nadie sabe muy exactamente lo que eso quiere decir; la recta infinita tiene por virtud tener el agujero todo alrededor. Es el soporte más simple del agujero.



Entonces, ¿qué es lo que esto nos da para referirnos a la práctica? Es que el hombre - y no Dios - es un compuesto trinitario de lo que llamaremos elemento. ¿Qué es un elemento? Un elemento, es lo que hace Uno, dicho de otro modo el trazo unario. Lo que hace Uno por una parte, y lo que, por el hecho de hacer Uno, inicia la sustitución. La carácterística de un elemento, es que procedemos a su combinatoria. Entonces Real, Imaginario y Simbólico, eso vale bien después de todo, me parece, la otra tríada con la que, de escuchar a Aristóteles, se nos hacía el jugo(161) de componer al hombre, a saber

νοῦς – τυχὴ – σωρα

o aún voluntad, inteligencia, afectividad. Listo.

Lo que yo trato de introducir con esta escritura, no es nada menos que lo que llamaré una lógica de bolsa y de cuerda, porque evidentemente está la bolsa cuyo mito, si puedo decir, consiste en la esfera. Pero nadie, parece, ha reflexionado suficientemente en las consecuencias de la introducción de la cuerda y que lo que la cuerda prueba, es que una bolsa sólo está cerrada al atarla, y que en toda esfera tenemos que imaginar algo que por supuesto está en cada punto de la esfera y que la anuda, esta cosa en la cual uno sopla, que la anuda con una cuerda.

La gente escribe sus recuerdos de infancia. Esto tiene consecuencias: es el pasaje de una escritura a otra escritura. Dentro de un momento les hablaré de los recuerdos de infancia de Joyce, porque evidentemente me es preciso mostrar en qué esta lógica llamada de bolsa y de cuerda es algo que puede ayudarnos a comprender cómo Joyce ha funcionado como escritor.

El psicoanálisis, es otra cosa. El psicoanálisis pasa por un cierto número de enunciados. No está dicho que el psicoanálisis ponga en la vía de escribir. Es precisamente lo que estoy por imponerles por mi lenguaje: en que eso merece que se mire allí dos veces cuando se viene a demandar, en nombre de no sé qué inhibición, ser puesto en posición de escribir. En cuanto a mí, miro allí dos veces cuando - eso me sucede como a todo el mundo - se viene a demandarme eso, levantar no sé qué inhibición de escribir, porque no esta para nada zanjado que con el psicoanálisis se llegará a ello. Esto supone una investigación, hablando propiamente, de lo que significa escribir. Y muy precisamente lo que voy a sugerirles hoy concierne a Joyce. Me ha venido así, en el bocho, el bocho que en este caso está lejos de ser esférico puesto que se relacióna con todo lo que sabemos, me ha venido así, en el bocho, que Joyce, eso es algo que le ha llegado por una vía de la cual creo poder dar cuenta, algo que le ha sucedido y que hace que en él lo que se llama así, corrientemente, el ego, ha jugado un muy otro papel que el papel simple -que nos imaginamos simple - que el papel simple que juega en el común de lo que llamamos mortal - mortal, justificadamente - el ego en él ha cumplido una función de la que por supuesto yo sólo puedo dar cuenta por mi modo de escritura. Lo que me puso en la vía vale de todos modos un poco la pena que sea señalado, es lo siguiente: que la escritura es completamente esencial a su ego y él lo ilustró cuando, en un encuentro con ya no sé qué pillo que acababa de entrevistarlo - no he vuelto a encontrar su nombre, no porque no lo haya buscado, pero es un episodio bien conocido; quizá está en Gorman, no lo encontré en Ellmann que es seguramente la mejor, la más cuidadosa de las biografías de Joyce, no lo volví a encontrar, seguramente no porque no esté allí, es porque no tuve tiempo, esta mañana, de volverlo buscar - se trata de algo sobre lo que se apoya uno cualquiera de los biógrafos de Joyce: un día alguien llegó a verlo y le pidió hablar de lo que concernía a una cierta imagen; era una imagen que reproducía un aspecto de la ciudad de Cork. Entonces Joyce, quien sabía dónde esperar a su tipo, aprovechando la ocasión le respondió que era Cork; a lo cual el tipo dijo: "Pero, es evidente que yo sé lo que es, un aspecto de la gran plaza, digamos, de Cork, la reconozco. ¿Pero qué es lo que encuadra?"; a lo cual Joyce, que lo esperaba a la vuelta, le respondió: "Cork", es decir lo que eso quiere decir traducido en francés: corcho. Esto es dado como ilustración del hecho de que en Joyce, en lo que él escribe, siempre pasa en eso - es suficiente leer el cuadrito que dió de Ulises, que le dió a Stuart Gilbert, que dió también a alguien un poco diferente, a Linati, que dió a algunos otros, que dió a Valery Larbaud - esto es que en cada una de las cosas que el recoge, que él cuenta para hacer con ella esta obra de arte que es *Ulises*, en cada una de esas cosas, el encuadramiento tiene siempre como mínimo, con lo que se supone que cuenta como relación a una imagen, tiene siempre una relación, al menos de homonimia. Que cada uno de los capítulos de *Ulises* se quiera estar soportado de un cierto modo de encuadramiento que según el caso es llamado "dialéctico" por ejemplo, o "retórico", o "teológico", esto es lo que para él está ligado a la estofa misma de lo que cuenta. Y entonces esto, por supuesto, no deja de evocar mis pequeños redondeles que, ellos también, son el soporte de algún encuadramiento.

La cuestión es la siguiente: ¿qué ocurre cuando, a continuación de una falta (*faute*) condicionada no únicamente por el azar (...)(162)?, pues lo que el psicoanálisis nos enseña es que una falta no se produce nunca por azar, que hay detrás de todo lapsus, para llamar a eso por su nombre, una finalidad significante(163), a saber que la falta tiende, si hay un inconsciente, a querer expresar algo, no solamente que el sujeto sabe, puesto que el sujeto reside - esto es lo que les he expresado en su momento por la relación de un significante a otro significante - el sujeto reside en esta división misma, que es la vida del lenguaje, siendo la vida para el lenguaje muy otra cosa que lo que se llama simplemente vida, que lo que significa muerte para el soporte somático tiene lugar otro tanto en esas pulsiones que resultan de lo que acabo de llamar *"vida del lenguaje"*.

Estas pulsiones en cuestión resultan de la relación con el cuerpo, y la relación con el cuerpo no es en ningún hombre una relación simple. Además que el cuerpo tiene agujeros, esto es incluso, al decir de Freud lo que hubiera debido poner al hombre sobre la vía de esos(164) agujeros abstractos - porque esto es abstracto - de esos agujeros abstractos que conciernen a la enunciación de lo que sea. Y entonces, algo que es en suma sugerido por esta referencia, es que hay que tratar de destrabarse de una idea esencialmente confusa que es la idea de eternidad. Esta es una idea que no se liga más que al tiempo pensado (pensé(165)), (escritura en griego) de la que hablé hace un momento. Se piensa -e incluso sucede que se hable de ello a tontas y a locas - se piensa un amor eterno. ¡No se sabe verdaderamente lo que se dice! ¿Es que se entiende por eso la otra vida, si puedo expresarme así? Ven ustedes como todo se engancha, y dónde, en suma, esta idea de eternidad, de la que nadie sabe lo que es, los lleva. Bueno.

En lo que a Joyce concierne, yo quisiera, yo hubiera podido leerles en este caso - pero, en fin, sepan que eso existe y que ustedes pueden leerlo (nota del traductor(166)) muy fácilmente en francés, porque hubo una traducción del *Portrait of the artist as a young man*, retrato no *of the artist* pues ahí naturalmente cometí un lapsus - *of an artist* (nota(167)), retrato de un artista como un joven hombre - hay una confidencia que nos hace Joyce, que concierne a lo siguiente: que a propósito de Tennyson, de Byron, en fin, de cosas que se referían a unos poetas, él se encontró con que unos camaradas lo han atado a una alambrada, no cualquiera - era incluso de alambre de púas - y le han dado, a él, Joyce, James Joyce... El camarada que dirigía toda la aventura era un llamado Heron, lo que no es un término completamente indiferente: es el (escritura en griego): este (escritura en griego) le ha pues pegado durante un cierto tiempo, ayudado por supuesto por algunos otros camaradas, y después de la aventura Joyce se interroga sobre lo que ha hecho que, pasada la cosa, él no se lo reprochara. Joyce se expresa de una manera - podemos esperarlo de él - muy pertinente, quiero decir que él metaforiza algo que no es nada menos que su relación con su cuerpo. El constata que todo el asunto se ha evacuado, él mismo se expresa diciendo que eso es como una mondadura(168). ¿Qué es lo que esto nos indica? Esto nos indica que algo ya tan imperfecto en todos los seres humanos, la relación con el cuerpo - ¿quién sabe lo que pasa en su cuerpo? - está claro que esto es algo que es extraordinariamente sugestivo y que incluso para algunos es el sentido que dan - estos algunos, estos algunos en cuestión - es el sentido que dan al inconsciente. Pero si hay algo que desde el origen he articulado con cuidado, es muy precisamente esto: que el inconsciente no tiene nada que ver con el hecho de que uno ignora un montón de cosas en cuanto a su propio cuerpo, y que lo que se sabe es de una muy otra naturaleza. Uno cabe cosas que resultan del significante. La antigua noción de lo inconsciente, de lo Unbekannte, era precisamente algo que tomaba apoyo en nuestra ignorancia de lo que pasa en nuestro cuerpo. Pero el inconsciente de Freud - esto en algo que vale la pena que sea enunciado en este caso - es justamente lo que yo he dicho, a saber la relación que hay entre un cuerpo que nos es extraño y algo que hace círculo, incluso recta infinita, que de todos modos son equivalentes el uno a la otra, algo que es el inconsciente.

Entonces, qué sentido dar a eso de lo que Joyce testimonia, a saber que eso no es simplemente la relación con su cuerpo, es, si puedo decir, la psicología de esa relación, pues después de todo la psicología no es otra cosa que eso, a saber ente imagen confusa que tenemos de nuestro propio cuerpo. Pero esta imagen confusa no deja de comportar - llamemos a eso como se llame - afectos, a saber que al imaginarse justamente eso, esa relación psíquica, hay algo psíquico que se afecta, que reacciona, que no está desprendido, como Joyce testimonia de ello tras haber recibido los bastonazos de sus 4 o 5 camaradas, hay algo que no demanda más que irse, dejarse caer como una mondadura. Eso es algo sorprendente, que haya gente que no tenga afecto a la violencia sufrida corporalmente. Hay ahí un tipo de cosa que por otra parte es ambigüa; eso quizá le ha producido placer(169); el masoquismo no está para nada excluido de las posibilidades de estimulación sexual de Joyce, él ha insistido bastante en ello en lo concerniente a Bloom. Pero yo diría que lo que es más bien impactante, son las metáforas que él emplea, a saber el desprendimiento de algo como una cáscara. Esa vez él no ha gozado, él se ha..., él tuvo - esto es algo que vale psicológicamente - él tuvo una reacción de asco, y este asco concierne a su propio cuerpo, en suma. Es como alguien que pone entre paréntesis, que aleja el mal recuerdo. De eso se trata. Esto es dejado completamente como posibilidad de relación con su propio cuerpo como extraño. Es precisamente lo que expresa el uso del verbo "tener": su cuerpo, uno lo tiene, uno no lo es en ningún grado, y esto es lo que hace creer en el alma, a continuación de lo cual no hay razón para detenerse y uno piensa también que tiene un alma, lo que es el colmo.

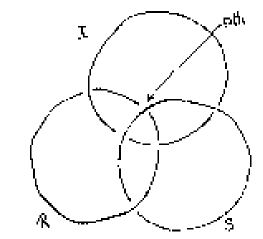
Esta forma del "dejar caer", del "dejar caer" de la relación con el cuerpo propio, es completamente sospechosa para un analista. Esta idea de sí, de sí como cuerpo, tiene algo que tiene un peso. Eso es lo que se llama el ego. Si el ego es llamado narcisista, es porque hay algo en un cierto nivel que soporta al cuerpo como imagen. ¿Pero es que en el caso de Joyce el hecho de que esta imagen en este caso no esté interesada, es que eso no es lo que señala que el ego tiene una función en este caso muy particular? ¿Cómo escribir eso en mi "nudo bo"?

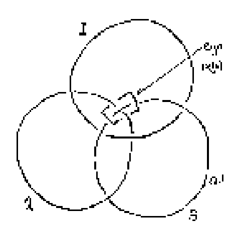
Entonces ahí yo trazo, yo franqueo algo que no es forzoso que ustedes lo sigan. ¿Hasta dónde llega, si puedo decir, la père-version (nota del traductor(170)), que ustedes saben cómo la escribo? El "nudo bo" es eso: es la sanción del hecho de que Freud hace sostener todo sobre :la función del padre. El "nulo bo" no es más que la traducción de esto: que, como se me recordaba anoche, el amor, y además el amor que se puede calificar de eterno, es lo que se relaciona con la función del padre, que se dirige a él en nombre de que el padre es el portador de la castración. Es al menos lo que Freud avanza en Tótem y tabú, a saber en la referencia a la horda primitiva: es en la medida en que los hijos son privados de mujeres que ellos aman al padre. Esto es en efecto algo completamente singular y turbador, y que sólo sanciona la intuición de Freud. Pero a esta intuición, yo trato de darle otro cuerpo, precisamente en mi "nudo bo", que está tan bien hecho para evocar el monte Nebo o como se dice la Ley(171), la ley que no tiene absolutamente nada que ver con las leyes del mundo real, siendo las leyes del mundo real una cuestión que queda enteramente abierta; la Ley en este caso es simplemente la ley del amor, es decir la perversión (*perversion*).

Es muy curioso que aprender a escribir, a escribir al menos mi "nudo bo", sirva para algo. Y con lo que voy a ilustrarlo inmediatamente es esto: supongan que haya en alguna parte, especialmente ahí, un error, a saber que la escritura cometa aquí una falta, ¿qué resulta de ello? Que el nudo borroneo tiene este aspecto, es decir, como ustedes ciertamente no lo hubieran imaginado de tomar las cosas así, por su naturaleza, imaginaria, es decir que, como ustedes lo ven, el redondel I que está ahí no tiene sino que abandonar el campo. Se escabulle, se escabulle exactamente como lo que Joyce siente tras haber recibido su paliza; se escabulle, la relación imaginaria no tiene lugar (.........(172)). No tiene lugar en este caso y esto deja para pensar que si Joyce se ha interesado tanto en la perversión, era quizá por otra cosa. Quizá porque después de todo la paliza le asqueaba: quizá no era un verdadero perverso. Porque es preciso tratar de imaginarse por qué Joyce es ilegible. Si es ilegible, quizá es porque no evoca en nosotros ninguna simpatía. ¿Pero es que algo no podría ser sugerido en nuestro asunto por el hecho - por el contrario patente - de que él tiene un ego de una muy otra naturaleza que aquella que no funciona precisamente en el momento de su rebelión, que no funciona en seguida justamente después de dicha rebelión? (nota(173)) Pues él consigue liberarse -- es un hecho - pero después de eso yo diría que él de eso no conserva más ningún reconocimiento de lo que sea, de haber recibido esa paliza.

Y entonces, lo que sugiero es esto: es que - no es complicado de ver - supongan que aquí - lo marco bien ahí para mostrar que pasa por arriba - supongan que la corrección de ente error, de esta falta, de este lapsus que después de todo no hay nada más común de imaginar: ¿por qué no ocurriría que un nudo no sea borroneo, que eso falle? Diez mil veces he cometido errores en el pizarrón al dibujarlo. He ahí exactamente lo que pasa y donde yo encarno aquí el ego como corrector de esta relación faltante, de lo que no anuda borromeanamente a lo que hace nudo de Real y de Inconsciente en el caso de Joyce (nota del traductor(174)).

Por este artificio de escritura, diré que se restituye el nudo borroneo. Ustedes lo ven, no es de una cara del nudo borroneo que se trata, es de un hilo. La diferencia entre la geometría común que es aquella de donde sale el término cara - la geometría, esto es cosas que juegan sobre las caras: los poliedros, todo está lleno de caras, de aristas y de vértices - pero el nudo, que es cadena en este caso, nos introduce a una muy otra dimensión de la que diré que, a diferencia de la evidencia de la cara geométrica, está vaciado. Y justamente por estar vaciado (*évidé*), no es evidente (*évident*).





Hay alguien que, en un tiempo, me interpeló: ¿por qué no dice lo verdadero sobre lo verdadero? Yo no digo lo verdadero sobre lo verdadero porque decir lo verdadero sobre lo verdadero, en decir: es una mentira. Lo verdadero "in-tensional" - me permitirán escribir aquí la "intención", ya he distinguido "in-tensión" de La palabra ex -tensión lo verdadero "in-tensional" - escrito así - eso puede cada tanto tocar algo real; pero eso, por esta vez, es por azar. No nos imaginamos hasta qué punto hacemos falidos en la escritura. El *lapsus calami* no esta primero en relación al *lapsus linguae*, pero puede ser concebido como tocante a lo Real. Sé bien que mi nudo es eso por lo cual, y únicamente eso por lo cual, se introduce lo Real como tal. No hay que sorprenderse: eso no va tan lejos. No hay más que yo que tenga su manejo. Tanto más hacer uso de él, puesto que me sirve para explicarles algo. Bien se puede tolerar - puesto que ésa es la situación donde están ustedes - que yo juguete con mis débiles medios. Pero es una manera de articular precisamente esto, que toda sexualidad humana es perversa, si seguimos bien lo que dice Freud. El no logró jamás concebir dicha sexualidad de otro modo que perversa, y es por eso que yo interrogo lo que llamaría la fecundidad del psicoanálisis. Ustedes me han escuchado muy a menudo enunciar que el psicoanálisis incluso no ha sido capaz de inventar una nueva perversión. Es triste, porque después de todo, si la perversión es la esencia del hombre, qué infecundidad en esta práctica.

Y bien, pienso que gracias a Joyce tocamos algo en lo que yo no había pensado - yo no había pensado en ello en seguida, pero me sucedida con el tiempo - me sucedió con el tiempo considerar el texto de Joyce, la manera en que está hecho: está hecho completamente como un nudo borromeo, y lo que sorprende, es que sólo a él le escapaba eso, a saber que no hay huella en toda su obra de algo que se le parezca. Pero eso me parece más bien un signo de autenticidad. Si me he detenido en esto, es que lo que sorprende, cuando uno lee ese texto y sobre todo sus comentadores, es que el número de enigmas que Joyce, su texto, contiene, eso es algo, no solamente que abunda, sino que podemos decir sobre lo cual él ha jugado, sabiendo muy bien que tendría joyceanos durante docientos o trecientos años. Esa gente esta únicamente ocupada en resolver los enigmas, a saber como mínimo por qué Joyce ha puesto eso ahí. Naturalmente, ellos siempre encuentren una razón: él ha puesto eso ahí porque justo después hay otra palabra; en fin, es exactamente como en mis historias de "os-bjeto", de "menstira" y de dit-mension, y todo lo que sigue. Yo, hay razones, quiero expresar algo, hago equívocos. Pero con Joyce uno pierde allí siempre lo que se podría llamar su latín (nota(175)), tanto más cuanto que el latín, de eso él conocía un cacho.

Entonces, el enigma, felizmente así, en un tiempo, me he interesado en él. Eso lo escribí así, E e - E, una E mayúscula, se trata de la enunciación y del enunciado - y el enigma consiste en la relación de la E mayúscula con la e minúscula, a saber por qué, diablos, ha sido pronunciado un enunciado tal. Es un asunto de enunciación y la enunciación, es el enigma. El enigma llevado a la potencia de la escritura es algo que vale la pena que uno se detenga en ello. ¿Es que no estaría ahí la consecuencia de esa costura tan mal hecha de un ego de función enigmática, de función reparatoria?

Que Joyce sea el escritor por excelencia del enigma, es lo que yo los incito - hubiera podido citarles veinte ejemplos de esto si no fuera tan tarde - pero les aconsejo que vayan a verificarlo. Existe un Ulises en traducción francesa, se encuentra en Galimard, si no tienen el viejo volumen del tiempo de Silvia Beach.

De todos modos voy a puntualizar algunas cositas que me parecen notables, antes de abandonarlos. Es preciso que ustedes conciban lo que les he dicho de las relaciones del hombre con su cuerpo, que se sostiene enteramente - lo que les he dicho - en el hecho de que el hombre dice que el cuerpo - su cuerpo - él lo tiene. Ya decir "su" es decir que lo posee, que lo posee como un mueble por supuesto, y que eso no tiene nada que ver con lo que sea que permita definir estrictamente al sujeto. El sujeto no se define de una manera correcta sino por el hecho de que un sujeto es un significante en tanto que es representado al lado de otro significante.

Quisiera también decirles algo que quizá podría sin embargo frenar un poquito lo que hace abismo en lo que nos está permitido estrechar, por el uso de este nudo borromeo, de esta perversión. Hay algo, de todos modos, de lo que uno está completamente sorprendido que eso no sirva más, no al cuerpo, sino que eso no sirva más el cuerpo como tal: es la danza. Eso permitiría escribir un poco diferentemente el término "condanzación". Ven ustedes que yo me entrego en este caso a...

Sí. ¿Lo real es recto? Es precisamente sobre eso que hoy yo quisiera plantear la pregunta ante ustedes. Quisiera también hacerles observar que en la teoría de Freud lo Real no tiene nada que ver con el mundo. 'Porque lo que él nos explica en algo que concierne precisamente al ego, a saber el *Lust-Ich*, es que hay una etapa de narcisismo primario, y que ese narcisismo primario se cárcteriza por esto, no que no haya sujeto, sino que no hay relación del interior con el exterior. Seguramente tendré que volver a ello, no digo forzosamente ante ustedes porque después de todo no tengo ninguna especie de certeza en la hora actual que el año próximo poseeré todavía este anfiteatro. Pero supongan que yo encuentre en alguna parte un sitio de 70 metros cuadrados, y bien, eso dará el lugar para ocho personas contándome a mí. Y es lo mejor de lo que deseo.

Todavía sería necesario que yo diga algunas palabras - las había preparado - algunas palabras de la "Epifahía", la famosa Epifahía de Joyce, que ustedes encontrarán en todos los recocodos, la Epifahía de la que les ruego que controlen esto: que cuándo él da una lista de ellas, todas esas Epifahías están siempre cárcterizadas por la misma cosa y que es muy precisamente ésta: la consecuencia que resulta de este error, a saber que el inconsciente está ligado a lo Real(176). Cosa fantástica, Joyce mismo no habla de ello de otro modo. Es completamente legible en Joyce que la Epifahía, ahí está lo que hace que, gracias a la falta, Inconsciente y Real se anuden.

Hay algo - hoy he estado un poco lento, pero es porque quería hacerme entender - hay

algo que de todos modos quiero dibujarles aquí. Si ustedes saben un poco lo que quiere decir un nudo borromeo, les indico esto: que, si aquí está el ego tal como se los he dibujado recién, nos encontramos en postura de ver restituirse estrictamente el nudo borromeo bajo la forma siguiente: aquí está lo Real; aquí está lo Imaginario; aquí está el Inconsciente y aquí está el ego de Joyce. Ustedes pueden ver fácilmente sobre este esquema que la ruptura del ego libera la relación imaginaria (nota del traductor(177)). Es fácil, en efecto, imaginar que lo Imaginario abandonará el campo por aquí si el Inconsciente, como es el caso, lo permite, e indiscutiblemente lo permite.

 gráf ico(178)

He ahí las pocas indicaciones que yo quería decirles para esta última sesión. Se piensa contra un significante - éste es el sentido que he dado a la palabra "appensamiento" (*appensée*) - uno se apoya (*appuie*) contra un significante para pensar. Bueno, los libero.

Final del Seminario 23

Notas finales

1 (Ventana-emergente - Popup)

Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con las transcripciones que de la misma clase efectuara Jacques-Alain Miller en el número 6 de la revista Ornicar (en adelante: JAM-1) y, luego, en el libro Joyce avec Lacan, Navarin éditeur, 1987 (en adelante: JAM-2).

En general, las palabras entre paréntesis son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc...

2 (Ventana-emergente - Popup)

l'élangues, que por una parte es homofónico al plural les langues (las lenguas), por otra parte resulta de la condensación de langues (lenguas) y, como lo señala inmediatamente Lacan, élation (elación). Pero obsérvese que también contiene al significante élan, que significa esfuerzo, arrojo, arranque, que figuradamente lleva a vehemencia, calor, entusiasmo -lo que vuelve a conectar con la elación y la manía.

3 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe Madam (en inglés: señora), homofónica con la palabra francesa Madame (señora), y, efectivamente, incluye en su interior el nombre Adam (Adán), que da lugar al joke (en inglés: chiste) de Joyce.

4 (Ventana-emergente - Popup)

l'Evie: probable condensación entre Eve (Eva) y les vies (las vidas), en la medida en que Eva es la madre de los vivientes.

5 (Ventana-emergente - Popup)

En la transcripción traducida, serfesses (en JAM: se rre-fesse). La expresión, que se apoya en cierta homofonía con serpent (serpiente), en francés remite a "tener miedo", "cagarse" (serrer les fesses). Literalmente, serrer es "estrechar", "apretar", y fesse es "nalga".

6 (Ventana-emergente - Popup)

cesse, palabra que JAM subraya. En forma sustantiva, le cesse es la tregua. Lo vertí como el cese (se habla por ejemplo del "cese de las hostilidades" para mantener el juego del original con el verbo cesser(cesar).

7 (Ventana-emergente - Popup)

En JAM, lalangue (*lalengua*).

8 (Ventana-emergente - Popup)

En la transcripción traducida, sinthome-madaqin (en JAM-1, sinthomadaquin). Se trata de una condensación entre sinthome (sinthoma) y madaquin, término, este último, que no existe en francés. Hay que relevar en esta condensación la alusión a Saint Thomas d'Aquin. (Santo Tomás de Aquino), no sólo más o menos homofónica, no sólo bastante evidente en lo que sigue del seminario (cf. las referencias al saint homme), sino importantísima en la obra de Joyce, y particularmente en el Retrato del artista adolescente, como se lo tradujo al castellano.

9 (Ventana-emergente - Popup)

Literalmente, "santo hombre", alude por homofonía a Saint Thomas y a sinthome.

10 (Ventana-emergente - Popup)

AM transcribe saint homme.

11 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe sint'home rule, que también es un juego pluri-idiomático. Sin y home -en inglés, el "pecado" y el hogar"- se combinan para dar saint'home, homofónico a sinthome. Rule, en inglés, es "regla". Home rule, literalmente la "regla del hogar", es el gobierno de un país por sus ciudadanos.

12 (Ventana-emergente - Popup)

haeresis, en francés hérésie (herejía). Recordemos que en el seminario anterior Lacan había llamado la atención sobre la homofonia entre hérésie y su RSI.

13 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe feignant (fingidor, haragán), bastante cierto en el caso del padre de Joyce, pero desestima o se le escapa la palabra fénian (feniano), que recoge la versión del seminario que traducimos. El movimiento feniano (del irlandés fianna: partidarios de Finn) es enemigo de la dominación inglesa en Irlanda, se trata de una asociación revolucionaria irlandesa fundada en 1858, en EEUU, por John O'Mahony, exiliado a raiz del fracasado levantamiento de 1848. En Irlanda, el movimiento fue organizado por James Stephens. Sobre las relaciones de Joyce padre con este movimiento, cf. Stanislaus Joyce, Mi hermano James Joyce, Compañia General FAbril Editora, Bs. As., 1961.

14 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe aquí la condensación hère-étique (sobre la que podríamos inventar: pelagu-her-ético), en la medida en que dicha condensación combina hère (pelagatos) y étique (ética), de lo que resulta algo homofónico a hérétique (herético).

15 (Ventana-emergente - Popup)

Palabra de argot para designar una "carta".

16 (Ventana-emergente - Popup)

JAM incluye en su versión que dicho texto es "la edición procurada por Chester G. Press".

17 (Ventana-emergente - Popup)

JAM deja en claro que este "Bi Bi" es el autor del artículo "que abre la lista", Reebe.

18 (Ventana-emergente - Popup)

Sobre el apellido, la transcripción presenta un signo de interrogación (?). JAM transcribe: Kenner.

19 (Ventana-emergente - Popup)

on ment; es "se miente", pero por otra parte ment es la terminaclón de adverbios como réellement, mentale ment y héroiquement, de ahí que, según Lacan, en todo adverbio -francés- se indica que se miente (on ment).

20 (Ventana-emergente - Popup)

"que se dice miente" se traduce qu'on dit ment, que es homofónico a condiment, "condimento", que en su relación a las papilas gustativas de "la lengua" provoca las risas del auditorio.

21 (Ventana-emergente - Popup)

En JAM no está esta "o" (ou), que por otra parte no sé cómo encaja en esta frase.

22 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe symptôme (síntoma).

23 (Ventana-emergente - Popup)

"Aquino dice: Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia claritas" -cf. James Joyce, El artista adolescete, traducción de Alfonso Donado, Espasa-Calpe Argentina, Bs. As., 1938.

24 (Ventana-emergente - Popup)

se bouche-clore: clore es "cerrar", boucher es "tapar", pero bouche es "boca". Más adelante en el texto, Lacan recordará que ya había aludido a la "boca cerrada".

25 (Ventana-emergente - Popup)

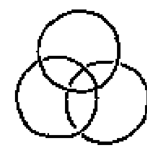
concurrence, que puede también traducirse por "competencia".

26 (Ventana-emergente - Popup)

umpire: en inglés, "árbitro".

27 (Ventana-emergente - Popup)

En este punto, JAM-2 proporciona el siguiente dibujo donde los anillos están sueltos:



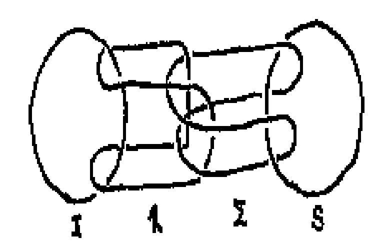
28 (Ventana-emergente - Popup)
"perversión (perversion) no quiere decir sino ver sión (version) hacia (vers) el padre (père)". En francés, per- y père son más o menos homofónicos.

29 (Ventana-emergente - Popup)
JAM transcribe sinthome. Por otra parte, la versión JAM-2 es ligeramente diferente: "El cuarto, en este caso, es el sinthoma. Es también el Padre, en tanto que perversión no quiere decir sino versión hacia el padre, y que en suma el Padre es un síntoma, o un *sínthoma*, como ustedes quieran".

30 (Ventana-emergente - Popup)
JAM-2 transcribe: de lo simbólico - lo que es correcto, pues es ésa la consistencia que se rebste en los dibujos que siguen, y no la del sinthoma.

31 (Ventana-emergente - Popup)
symptômatique - en su lugar, JAM-2 transcribe sintho matique.

32 (Ventana-emergente -Popup)
Esta figura, calcada de la transcripción de Chollet, tiene un error en la únión entre R y S , lo que disipa el carácter borromeo del nudo. En su lugar, JAM-2 proporciona la siguiente figura, que es correcta, ya que es borromea.

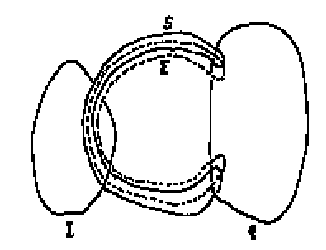


33 (Ventana-emergente - Popup)
En cuanto a esta "otra cosa", JAM-2 agrega: el sinthoma.

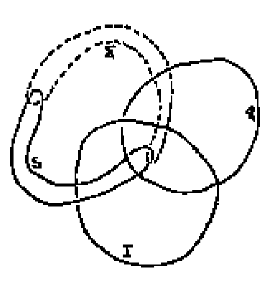
34 (Ventana-emergente - Popup)
JAM transcribe autre, otro.

35 (Ventana-emergente - Popup)
JAM-2 transcribe mi-dit (semi-dicho).

36 (Ventana-emergente - Popup)
Como pude trabajarlo en un seminario que dimos en la E.F.B.A., en 1988, con mis amigos Hugo Gordó y Juan Carlos Piegari (El Padre y el *Sínthoma*), esta figura de la versión Chollet no es un nudo borromeo de cua tro consistencias, como debiera serlo si partimos de las figuras de la página 10 de esta traducción (siempre que también hayamos corregido la figura de abajo). El mismo error se comete en JAM-2. La figura correcta sería la siguiente:



Idéntico problema tenernos con las figuras de la página 13 de esta traducción. La de arriba es el falso agujero. La de abajo a la izquierda es el pasaje a un verdadero agujero por el añadido de una recta infinita, y, dada la equivalencia entre esta recta y el circulo, ahí tenemos un nudo borromeo de tres consistencias. En la figura de abajo a la derecha, tenemos un nudo borromeo de tres consistencias más un anillo que sobra, por así decir. Si se quisiera trazar un nudo borromeo de cuatro consistencias, a partir de esta configuración, la figura sería la siguiente:



37 (Ventana-emergente - Popup)
JAM-2 comienza así esta frase: "S2, ahí está el arte sano..."

38 (Ventana-emergente - Popup)
En lugar de "el discurso del amo", JAM-1 había transcripto le discours du Pere (el discureo del Padre). En JAM-2 se corrige y vuelve al "discurso del Amo".

39 (Ventana-emergente - Popup)
JAM-1 había transcripto du symbolisme (del simbolismo). JAM-2 se corrige: "de lo simbólico".

40 (Ventana-emergente - Popup)
En la transcripción de Chollet, plié (plegado), en su lugar, JAM-1 había transcripto lié (ligado, enla zado). JAM- 2 Junta ambas variantes: "es el conjunto plegado, enlazado el uno sobre..."

41 (Ventana-emergente - Popup)
Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 6 de la revista Ornicar? (puede consultarse mi traducción en la biblioteca de la E.F.B.A.).

42 (Ventana-emergente - Popup)
En la versión de JAM, esta última frase comienza: "Esta barrera es, hablando...".

43 (Ventana-emergente - Popup)
Para la intervención de Lacan en los EEUU, véase Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines en el número 6/7 de la revista Scilicet, Seuil, 1916. Dicha publicación, sin embargo, no registra el encuentro de Lacan con Chomsky, sobre el que informa Sherry Turkle: Jacques Lacan. La irrupción del psicoanálisis en Francia, Paidós, Buenos Aires, 1983.

44 (Ventana-emergente - Popup)
Todo este párrafo presenta diferencias notables con el correspondiente en la versión de JAM (cf. mi traducción de la misma, p. 19). En cuanto a los dibujos de la esfera armilar, sólo el segundo aparece

en el texto establecido por JAM.

45 (Ventana-emergente - Popup)

Para la versión de JAM, en cambio, se trata de que este rechazo es una virtud, y no de que una verdad, teologal, se rechaza.

46 (Ventana-emergente - Popup)

En el texto traducido: depart (punto de partida). En la versión de JAM: débat (debate).

47 (Ventana-emergente - Popup)

Juego homofónico entre pense (pienso), panse (panza), pensée (pensamiento), panser (curar) y pan-se, que como tal no existe en el francés, pero que al descomponerse puede remitir, por un lado, al pan de la raíz griega o al francés pan (faldón, lienzo, pañal, lado, cara), y por otro lado, al se, pronombre personal.

48 (Ventana-emergente - Popup)

Juego de palabras entre réellement (realmente) y le réel mentant (lo real mintiendo) -cf, lo que dice Lacan sobre los adverbios franceses en la clase anterior. En esta versión, debajo de rnentant, está su homofónica m'entend (me entiende, me oye) -cf. lo que dirá más adelante sobre la consonancia en lo real.

49 (Ventana-emergente - Popup)

En el texto traducido: il (él). JAM transcribe elle (ella), lo que cambia ligeramente el sentido del párrafo.

50 (Ventana-emergente - Popup)

La versión de JAM dice: "¿Es que no está la alternancia de los dos en la vida de un sujeto? Es una desencarnación del discurso del cuerpo".

51 (Ventana-emergente - Popup)

En el texto traducido: public (público), probablemente un error. En la versióm de JAM: physique (físico).

52 (Ventana-emergente - Popup)

En el texto traducido: ce noeud dit noeud á 3 (este nudo llamado nudo de 3). En la versión de JAM: noeud dit trefle (nudo llamado trébol).

53 (Ventana-emergente - Popup)

En el texto traducido: á 3. En la versión de JAM: tréfle

54 (Ventana-emergente - Popup)

Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 7 de la revista Ornicar?

55 (Ventana-emergente - Popup)

Este dibujo parece más que dudoso, Convendría consultar el dibujo correspondiente en la versión de JAM, en el número 7 de Ornicar?

56 (Ventana-emergente - Popup)

inquiétante étrangeté que es como los franceses suelen traducir el Unheimlich freudiano (lo siniestro, lo ominoso).

57 (Ventana-emergente - Popup)

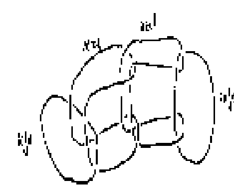
Los signos de interrogación de esta frase, que faltan en la transcripción, son agregados míos en virtud de lo que leo. Por otra parte, figuran en la transcripción de JAM.

58 (Ventana-emergente - Popup)

Cf. Ornicar?, 5, o mi traducción de la versión JAM del Seminario R.S.I., pp. 131-9, en la Biblioteca de la E.F.B.A.

59 (Ventana-emergente - Popup)





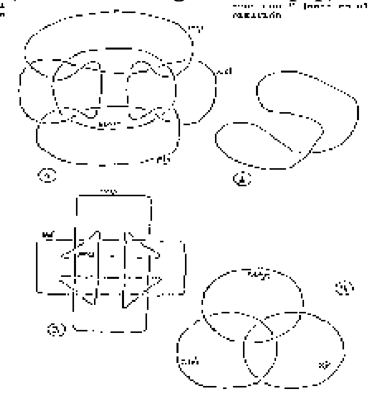
60 (Ventana-emergente - Popup)

En la transcripción, sólo figura, en este caso: J (probablemente un error de tipeado).

61 (Ventana-emergente - Popup)

Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 7 de la revista Ornicar?

62 (Ventana-emergente - Popup)



63 (Ventana-emergente - Popup)

montrer la corde: para mantener el sentido de esta expresión, hubiera sido conveniente traducirla por nuestra "mostrar la hilacha", pero en razón del contexto he preferido aferrarme a la cuerda.

64 (Ventana-emergente -Popup)

y croit: "y" funciona en francés como adverbio (ahí, ali) o como pronombre personal de ambos géneros y números (a él, a ella, a ello, a ellos, a ellas; de él, etc...). En la clase del 21 de Enero de 1975, del Seminario R.S.I , Lacan hace un desarrollo sobre esta expresión. Cf. la p. 41 de mi traducción, así como la nota de traducción 21 (p. 147), en la Biblioteca de la E.F.B.A..

65 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe: ex-siste.

66 (Ventana-emergente - Popup)

En este lugar, JAM transcribe: "mantengámonos en el principio de que no hay relación sexual".

67 (Ventana-emergente - Popup)

Aquí, JAM añade este dibujo:



68 (Ventana-emergente - Popup)

Aquí, JAM añade: "Este conocimiento, es el de Stephen".

69 (Ventana-emergente - Popup)

Cf.: James Joyce, Ulises, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1966, p. 58 (traducción de J. Salas

Subirat).

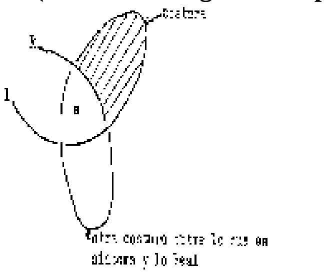
70 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe: coherencia.

71 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: una costura (epissure).

72 (Ventana-emergente - Popup)



73 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: al analizante.

74 (Ventana-emergente - Popup)

Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcrición que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el libro Joyce avec Lacan, Navarin éditeur, 1.987, la que previamente había sido confrontada con otra transcripción de J.-A. Miller, anterior y muy resumida, en el número 7 de la revista Ornicar?

75 (Ventana-emergente - Popup)

Joyce le simptôme es el título de la conferencia que Lacan pronunció el 16 de Junio de 1975, en el gran anfiteatro de La Sorbona, a la apertura del 5° Simposio Internacional James Joyce. De esta conferencia hay dos versiones, ambas en el libro Joyce avec Lacan arriba citado.

76 (Ventana-emergente - Popup)

Mientras Joyce escribía su novela Ulises, y con la intención de un paralelismo no siempre demasiado sos tenible con La Odisea de Homero (o de los muchos aedos que llamamos Homero), dió a los capítulos de aquélla títulos que hacían referencia a los episodios de ésta. Uno de estos títulos- es Circe, que correponde al decimosegundo capítulo de la segunda parte. Para la edición de su libro, Joyce suprimió los títulos, probablemente porque comprendió, mucho antes que sus comentaristas, que lo que a él le había servido de estructura para edifiar su obra, más entorpecía su lectura que lo que la esclarecía.

77 (Ventana-emergente - Popup)

James Joyce, ULises, Santiago Rueda Editor, Buenon Aires, 1967. En lo sucecivo, daré en nota la paginación según esta versión. No obstante, dado que hay diferencia (casi nunca a favor de la versión francesa, por otra parte), los fragmentos de Joyce los traduciré del francés de Jacques Aubert. Sugiero confrontar, por lo dicho, con la versión castellana, a falta de la inglesa.

78 (Ventana-emergente - Popup)

James Joyce, ULises, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1967, p. 455.

79 (Ventana-emergente - Popup)

James Joyce, ULises, Santiago Rueda Editor, Buenon Aires, 1967, p. 106.

80 (Ventana-emergente - Popup)

Aquí, en esta segunda ocasión, en lugar de suppôt (a gente), JAM transcribe: "(¿- piel?)". Suppôt (JAM omite el acento circunflejo) viene del latín suppositus, "situado abajo", "sub-puesto"; es un empleado subalterno, un agente. Luego tenemos un juego entre suppôt (agente) y sous-pot (sous: debajo, pot: pote) y entre pot y peau (piel), que son homofónicos.

81 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: "la máscara masculina

82 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe: "es tanto el nombre del padre, de su padre, como..."

83 (Ventana-emergente - Popup)

personner. En su lugar, JAM transcribe. per-sonner, que abre a la deriva hacia el padre (pére) y el sonido (sonner) - cf. más adelante.

84 (Ventana-emergente - Popup)

Ulises, p. 360.

85 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: "(en todos bs nentidos del término, por otra parte)" - lo que me llevó a vertir acte como "acto/a", es decir, tanto "acto" como "acta".

86 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: "y ha crecido de nuevo".

87 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: " la inferior".

88 (Ventana-emergente - Popup)

Virag, como observa V. Nabokov, en húngaro significa "flor" (cf. Vladimir Nabokov, Lecciónes de literatura, Emecé Editores, Buenos Aires, 1984, p. 430). Por nuestra parte , añadamos que Bloom, en inglés, también significa " flor" , " florecer", por lo que en el cambio de nombre del padre de Leopold habría operado una traducción. Ahora bien, la palabra inglesa (que por su orígen latino pasa igualmente al castellano y al francés) más cercana al nombre Virag es virago. El traductor de Joyce al castellano, J. Salas Subirat, obnubilado por esta cercahía, o (mejor) guiado por una relación de la que Joyce no es inocente, "traduce" a su vez este apellido como "Marimach" es decir, Marimacho, amputada de la "o" como en el. caso Virag-virago). Agreguemos que al 16 de Junio de 1904, día en el que transcurre la acción del Ulises y que conmemora el día en el que Joyce salió a pasear por primera vez con la que sería su esposa, Nora Barnacle, Joyce sugirió a sus admiradores llamarlo Blooms day (día del florecimiento) (cf. Richard Ellmann, en James Joyce, Cartas escogidas, vol. 1, Editorial Lumen, Barcelona, 1982, p. 52). Por último, digamos que la traducción Virag-Bloom no es la única del personaje: Bloom mantiene una relación extramatrimonial de carácter epistolar, que firma como Henry Flower. Y si me permiten, diría que hay algo del tipo del "sueño de la monografía botánica" freudiano en el último capítulo del Ulises.

89 (Ventana-emergente - Popup)

Condensación de femme y homme. Por otra parte, vir, del latin, "hombre".

90 (Ventana-emergente - Popup)

"Y dijo el hombre: '.Esta vez si es hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada varona (en hebreo: Isha, mientras que varón es Ish), porque del varón ha sido tomada'." - Génesis, 2, 23.

91 (Ventana-emergente - Popup)

James Joyce, Retrato del artista adolescente. Hyspamérica Ediciones Argentinas" Buenos Aires, 1983, pp. 75-76. En lo sucesivo, daré en nota la paginación segun esta versión.

92 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: "del que hablaba hace un momento".

93 (Ventana-emergente - Popup)

JAM añade: "(en la edición francesa en la pagina .1.314)". Cf. Ulises, p. 41. Ya que a Jacques Autert se le pasó, o desdeñó, cierta relación, aprovecho esta llamada para hacerla: la aparición en el episodio de la alucinación, de la madre de Leopold Bloom, Ellen, vestida "a la turca", puede ponerse en correspondencia con el doble sueño que Stephen y Leopold tienen la noche anterior, sueño de alguna manera "profético": Stephen, en un sueño agitado, ve a un oriental ofreciéndole una mujer; mientras tanto, Leopold sueña con Molly vestida de turca en un mercado de esclavas. En la última parte de la novela, Leopold contempla la conveniencia de que Stephen pase a ser el nuevo amante de su mujer.

94 (Ventana-emergente - Popup)

Aquí, JAM añade una llamada, cuyo texto dice: "Dos frases de lo más ambigüas: him puede remitir a

Redeemer; you a Sacred Heart".

95 (Ventana-emergente - Popup)
Aquí, JAM dice: "He aquí esta definición: 'Por epifahía, él entendía una súbita manifestación espiritual, que se traducía por la vulgaridad de la palabra o del gesto o bien por alguna faz memorable del espíritu mismo'. Una definición pulida, didáctica y tomás-de-aquinizante". Cf. James Joyce, Esteban, el héroe. Editorial Sur, Buenos Aires, 1960, pp. 228-230. En lo sucesivo, daré en nota la paginación según esta versión.

96 (Ventana-emergente - Popup)
En inglés, "Capilla".

97 (Ventana-emergente - Popup)
Esteban, el héroe, p. 39.

98 (Ventana-emergente - Popup)
Retrato del artista adolescente, pp. 262-4.

99 (Ventana-emergente - Popup)
Ulises, pp. 233-234.

100 (Ventana-emergente - Popup)
JAM añade: "(el episodio es Eolo, que transcurre en una sala de redacción de un periódico)".

101 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "Gabriel Conroy, el héroe".

102 (Ventana-emergente - Popup)
JAM añade: Gabriel Conroy se plantea la cuestión, y veremos que no es el único".

103 (Ventana-emergente - Popup)
Ulises, p. 168.

104 (Ventana-emergente - Popup)
Ulises, p. 169.

105 (Ventana-emergente - Popup)
Retrato del artista adolescente, p. 102.

106 (Ventana-emergente - Popup)
James Joyce, Gente de Dublín. Compañía General FAbril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 182. En lo sucesivo, daré en nota la paginación según esta versión.

Para no abordar el tema de las iniciales, y dado que Jacques Aubert lo omite, permítaseme una pequeña noticia. Como es sabido, el cuento The Dead (El muerto, o Los muertos) es bastante autobiográfico. En dicho relato se dan algunas noticias, elaboradas, de un antiguo enamorado de Nora Barnacle, y el alter e de Joyce, Gabriel Conroy, experimenta hacia aquél, ya fallecido, y tempranamente, celos retrospectivos. En cierta parte del relato, se describe el cementerio donde se encontraba su tumba, en Oughterand. Ahora bien, en carta a su hermano Stanislaus, del 7 de Agosto de 1912, Joyce, de paso por Galway, de donde era oriunda su mujer, le informa que fue en bicicleta a Oughterand y visitó el cementerio de su cuento, encontrandolo "exactamente" corno lo imaginó. Entre las lápidas, había una que "estaba dedicada a J. Joyce" (cf. James Joyce, Cartas escogidas, vol 1, p. 364).

107 (Ventana-emergente - Popup)
Efectivamente, pero Jacques Aubert omite subrayar que dicha relación es primeramente linguistica. Bush, además de los temas recogidos por J. Aubert, es "cola de zorra" (fox: zorro, zorra) .

108 (Ventana-emergente - Popup)
Retrato del artista adolescente, p. 190.

109 (Ventana-emergente - Popup)
holy: "santo", "consagrado" (uno de Jos poemar: de Joyce lleva por titulo Holy Office, "El Santo Oficio").

110 (Ventana-emergente - Popup)
Que no es palabra inglesa, sino griega.

111 (Ventana-emergente - Popup)
JAM añade: "(¿di.-tonegue?)" - lo que implica un juego imposible de mantener. Por un lado, ditongue es la grafía antigua de diphtongue (díptongo), pero por otro lado, el guión que encande la palabra implica un juego translinguistico: tongue, en inglés, es lengua, habla.

112 (Ventana-emergente - Popup)
Restituyo las comillas, que el transcriptor omite, pues se trata de una carta. Cf. James Joyce, cartas escojidas, vol. 2, p. 96.

113 (Ventana-emergente - Popup)
stenhanos, que remite a Stephen.

114 (Ventana-emergente - Popup)
JAM transcribe: "el viejo Royce (Rey-Joyce) que cantaba".

115 (Ventana-emergente - Popup)
JAM añade: "y que había retenido Joyce"

116 (Ventana-emergente - Popup)
Jacques Lacan, Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Barral Editores, 1977, p. 18.

117 (Ventana-emergente - Popup)
Lo entre paréntesis viene de JAM, con quien concuerdo

118 (Ventana-emergente - Popup)
Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 8 de la revista Ornicar? (puede consultarse mi traducción en la Biblioteca de la E.F.B.A.).

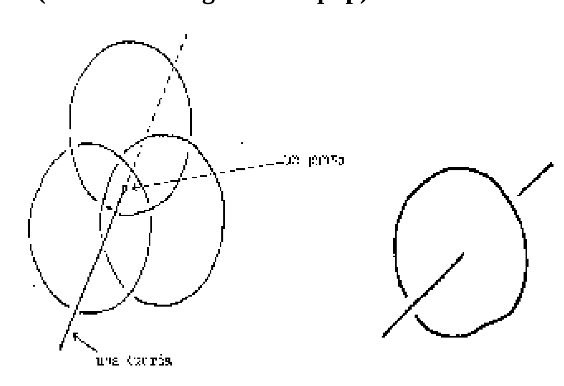
119 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "Stephen".

120 (Ventana-emergente - Popup)
JAM añade: "redentor".

121 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM -transcribe: "un texto de poesía, de Jacopone da Todi".

122 (Ventana-emergente - Popup)
goûts- en su lugar, JAM transcribe: "recurso".

123 (Ventana-emergente - Popup)



124 (Ventana-emergente - Popup)

Arriba de pense (piensa) la versión Chollet transcribe panse; JAM sólo transcribe pense.

125 (Ventana-emergente - Popup)

père-version

126 (Ventana-emergente - Popup)

palan - en. su lugar, JAM transcribe ballon (balón).

127 (Ventana-emergente - Popup)

En su lugar, JAM transcribe: "el nudo de trébol, que proviene de costuras practicadas sobre el nudo borromeo".

128 (Ventana-emergente - Popup)

En su lugar, JAM transcribe: "jaclaque" - de todos modos, el juego de palabra se conserva: claque es palabra de origen francés que proviene del verbo claquer (castañetear, aplaudir), y en su sentido figurado remite a un conjunto de personas que asisten a un espectáculo en forma gratuita pero con la obligación de aplaudir siguiendo las indicaciones de la persona que las recluta -mantengo el término para seguir el juego de palabras del texto-; han es una onomatopeya, sonido gutural que se emite al hacer un esfuerzo. De este modo, ja-claque-¡han!, por homofonía con Jacques Lacan, consuma la reducción del nombre propio al nombre común.

129 (Ventana-emergente - Popup)

Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he con.frontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 8 de la revista Ornicar?

130 (Ventana-emergente - Popup)

En blanco por defecto de la fotocopia de la transcripción.

131 (Ventana-emergente - Popup)

El texto de esta "Presentación de caso" fue publicado en el N° 1 de El Analiticón, Publicación de la Fundación del Campo Freudiano en España, 1.936. Cf : Jacques Lacan, *"Una psicosis lacaniana".* Presentación de caso, pp. 16-41.

132 (Ventana-emergente - Popup)

assistanat: funciones de asistente, en la enseñanza superior.

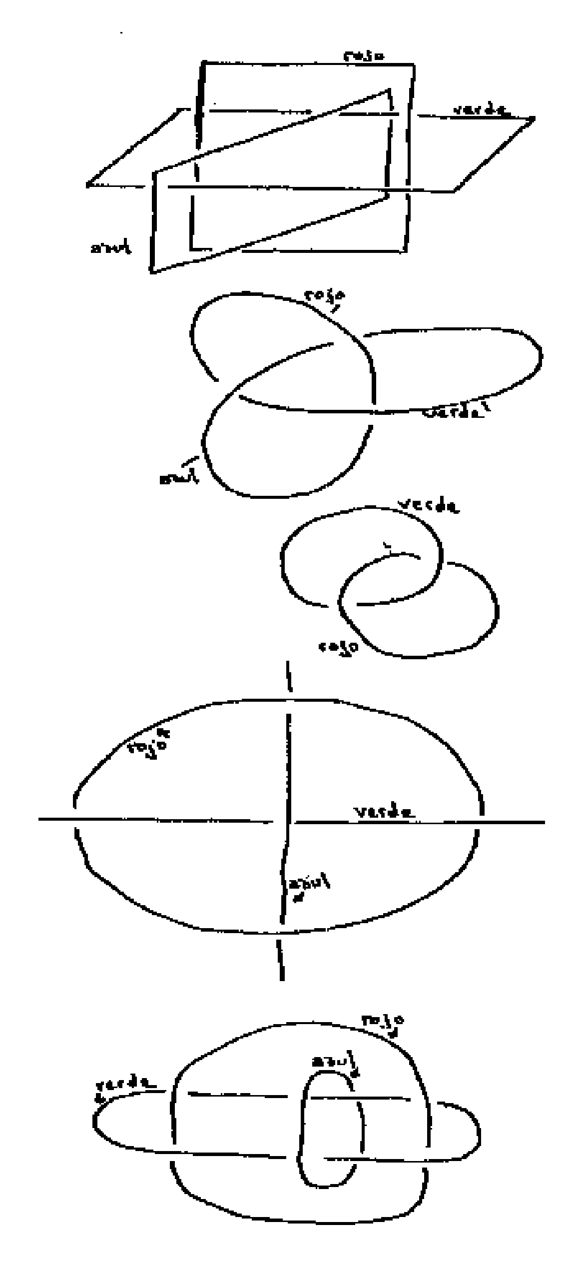
133 (Ventana-emergente - Popup)

faute es "falta", pero en un sentido muy emparentado con la culpa, con la falta moral. Cf. la primera clase del Seminario de La ética y, más cercanamente, la primera clase del presente seminario.

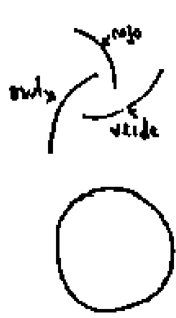
134 (Ventana-emergente - Popup)

En su lugar, JAM transcribe: "...a lo largo, muestra que hay un lazo estrecho, a definir, entre el *sinthoma* y lo real del inconsciente - si es que el inconsciente es real".

135 (Ventana-emergente - Popup)



136 (Ventana-emergente - Popup)



137 (Ventana-emergente - Popup)
Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 9 de la revista Ornicar? (puede consultarse mi traducción en la Biblioteca de la E.F.B.A.).

138 (Ventana-emergente - Popup)
entamer es empezar a cortar una tela o la piel, etc., lo que remite a herir, a practicar una incisión, etc. También es empezar a gastar una cantidad, poner en marcha un negocio, etc. Figuradamente remite a a tacar, por ejemplo el honor o la reputación.

139 (Ventana-emergente - Popup)
La expresión prendre des vessies pour des lanternes remite a cometer una grosera equivocación, creer las cosas más inverosímiles, absurdas. El contexto explica por que mantengo la literalidad.

140 (Ventana-emergente - Popup)
Tal vez se trate de una conferencia que Jacques Aubert pronunció en Marzo de 1976 en el Hôtel-Dieu de Paris en el marco de la enseñaza de Tercer Ciclo del Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII-Vincennes. Si éste fuera el caso, el texto de dicha conferencia se publicó en el volumen 4 de la revista Analítica, suplemento al n° 9 de Ornicar? - y luego, en 1987, con el título Galeries pour un portrait, en un libro publicado bajo la dirección del mismo Aubert: Joyce avec Lacan, Navarin Editour.

141 (Ventana-emergente - Popup)
mois (palabras). En su lugar, JAM transcribe maux (males).

142 (Ventana-emergente - Popup)
Falta un renglón en la versión traducida. Lo entre parintesis viene de JAM.

143 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "¿un católico es analizable?".

144 (Ventana-emergente - Popup)
Lo entre paréntesis viene de JAM, y puede introducir un matiz en el sentido de la frase. En este caso lo interpolo porque me parece justificado por lo que aparece después, pero el lector decide.

145 (Ventana-emergente - Popup)
non pas la (no ahí). En su lugar, JAM transcribe: "a distinguir de ahí donde hay suplencia..."

146 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "que es la única manera de hacer".

147 (Ventana-emergente - Popup)
Al traducir esta clase del seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 10 de la revista Ornicar?

148 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "síntoma".

149 (Ventana-emergente - Popup)
Aquí hay un juego homofónico entre dispose (dispone) y dire-s-pose, donde dire (decir) se infiltra en dispose .

150 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: ought -que es lo correcto en inglés.

151 (Ventana-emergente -Popup)
En su lugar, JAM transcribe: I ought to tell.

152 (Ventana-emergente - Popup)
A partir de "Hay uno" (Y a d' l 'n) comienza un juego homofónico entre impossible (imposible) y un possible (un o uno posible), y luego entre imposées (impuestas) y Un posé (un o uno puesto).

153 (Ventana-emergente - Popup)
Al traducir esta clase del Seminario en su "versión Chollet", la he confrontado con la transcripción que de La misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 11 de la revista Ornicar?

154 (Ventana-emergente - Popup)
En este lugar, JAM transcribe: "trate de forzar las cosas para utilizarlo a propósito de Joyce. Joyce no tenía...".

155 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "Clive Harck".

156 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe: "monte Neubo". Neubo es homofónico a noeud bo (nudo bo).

157 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe dit-mention (dicho-mención), que, como la de la versión que traducimos, es una de las derivaciones. de la puesta en relación de la dimension (dimensión) con el dit (dicho). Otras: dit-mension (dicho- mensión), dit-mansion (dicho-mansión). Por lo que sigue, en este caso la versión de JAM parece más verosímil.

158 (Ventana-emergente - Popup)
mensionge, que traduje por "menstira", deriva de la condensación entre dimension y mensonge (mentira)

159 (Ventana-emergente - Popup)
En este lugar, JAM transcribe oabjet (oabjeto).

160 (Ventana-emergente - Popup)
En la versión francesa, DI, iniciales de droit infinie (recta infinita).

161 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe jeu (juego).

162 (Ventana-emergente - Popup)
En este lugar, JAM transcribe:
"¿Qué ocurre cuando, a continuación de una falta, los redondeles no se anudan?".

163 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe signifiée (significada).

164 (Ventana-emergente - Popup)
ces (esos) - En su lugar, JAM transcribe ses (sus).

165 (Ventana-emergente - Popup)
En su lugar, JAM transcribe paseé (pasado).

166 (Ventana-emergente - Popup)
Aquí hay una nota del texto, que remite a: Portrait of the artist as a young man, p. 82 (Viking), y Dedalus, p. 124 (Galimard, Folio). Por nuestra parte, señalemos que el fragmento en cuestión puede leerse en El artista adolescente (traducción de Alfonso Donado), Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, .1938, pp. 90-2, o en Retrato del artista adolescente (traducción de Dámaso Alonso), Hyspamérica, Buenos Aires pp. 91-3.

167 (Ventana-emergente - Popup)
Es aquí -y no antes- que Lacan, según se lee en esta versión, cometería verdaderamente su lapsus. El título inglés, como por otra parte el propio Lacan no deja de señalarlo en la primera sesión de este

seminario, es Portrait of the artist a young man.

168 (Ventana-emergente - Popup)

pelure (mondadura, cáscara). Joyce, en la segunda de las traducciónes citadas, escribe: " . . . con la misma facilidad con la que se desprende la suave piel de un fruto maduro"

169 (Ventana-emergente - Popup)

JAM transcribe esta frase interrogativamente.

170 (Ventana-emergente - Popup)

perè-version, homofónica a perversion (perversión), introduce en ésta la palabra (padre). En la Primera clase de este seminario, Lacan la había definido como versión (version) hacia (vers) el padre (le père) .

En este lugar, JAM transcribe: "¿Hasta dónde llega en Joyce la père-version?".

171 (Ventana-emergente - Popup)

ou comme on dit la Loi (o como se dice la Ley) - En su lugar, JAM transcribe: où fut donné la Loi (donde fue dada la Ley) .

172 (Ventana-emergente - Popup)

En este lugar, en su transcripción, JAM añade: et Le réel ne se noue pas á l'inconscient (y lo real no se anuda a lo inconsciente).

173 (Ventana-emergente - Popup)

Mantengo la sintaxis interrogativa de la frase francesa, pero le agrego los. signos de interrogación de los que carece la transcripción.

174 (Ventana-emergente - Popup)

Compárese esta frase con la añadida en la versión de JAM: las dos versiones se contradicen.

175 (Ventana-emergente - Popup)

La expresión perdre son latin, que he traducido literalmente por razones de contexto, remite a "perder su brújula, no acertar".

176 (Ventana-emergente - Popup)

En lugar de esto, JAM transcribe: "Las epifahías están siempre ligadas a lo real, cosa fantástica..." lo que cambia el sentido del desarrollo lacaniano.

177 (Ventana-emergente - Popup)

El problema que presenta este nudo, y la afirmación de Lacan que lo acompaña, es que no está indicado en él cómo se continúa la recta infinita del ego. A su vez, esto actualiza la contradicción patente entre el nudo de la página 135~, abajo, y la afirmación, en dos ocasiones en el texto, de la restitución del borromeanismo. He tratado estos temas, y elaboro urna conjetura, en mi texto Para volver a la pregunta sobre si Joyce estaba loco, que se encontrará en la Biblioteca de la E.F.B.A..

178 (Ventana-emergente - Popup)

